AL. TĂNASE

O ISTORIE A CULTURII ÎN CAPODOPERE

Vol. 1

UNIVERS

Scanned with OKEN Scanner

AL. TĂNASE

O ISTORIE A CULTURII ÎN CAPODOPERE

Vol. 1

Editura Univers
București • 1984

Scanned with OKEN Scanner

Partea I

Cultura primitivă

Scanned with OKEN Scanner

A. Introducere

1. Considerații preliminare

O lucrare de istoria culturii și civilizației este o întreprindere extraordinar de dificilă. Este o muncă de generații și de echipe întregi de cercetători și nu de un singur om. Nu am însă cîtuși de puțin pretenția de a mă substitui unor istorici de profesie, nu am în vedere o istorie de tipul celor specializate, cum ar fi istoria literaturii universale, istoria artelor frumoase, istoria științei, istoria tehnicii etc. Unghiul de vedere al prezentei lucrări este unul filosofic — mai exact este vorba de o istorie a culturii din perspectiva filosofiei culturii. Aceasta înseamnă că e necesar a selecta în așa fel problemele, încît să putem surprinde momentele esențiale de răscruce din istoria strădaniei omenești, pentru a reconstitui acel cosmos uman, cultural, faptele perene, mărturii înălțătoare ale geniului creator și nemuririi omului. Nu e posibil a evoca aici și cu atît mai puțin de a analiza multitudinea deconcertantă a faptelor de cultură ce caracterizează devenirea istorică a societății omenești. Nu erudiția și enciclopedismul reprezintă linia de forță, fondul de rezistență al lucrării. Originalitatea ei, dacă are vreuna, nu în acest plan trebuie căutată. Departe de a năzui la o istorie exhaustivă a culturii și civilizației — realizare cu totul imposibilă pentru un singur om — am urmărit ceea ce s-ar putea numi o *istorie a culturii în capodopere*. Dar chiar și așa, am avut de întîmpinat unele dificultăți majore care, cel puțin în parte, explică scăderile acestei lucrări, de care sînt conștient, dar care vor putea fi depășite de mine sau mai degrabă de alți cercetători.

Scanned with OKEN Scanner

În primul rînd, *dificultăți de ordin subiectiv:* cum spuneam, nu este de competența și nu stă în puterile unui singur om, oricît de mult s-ar strădui, să cuprindă întregul univers de valori pe care l-a creat spiritul uman în decursul mileniilor și nici să opereze o selecție suficient de largă și mai ales suficient de intensă — ca densitate, concentrare axiologică — pentru a construi o imagine îndeajuns de esențializată și relevantă a marilor strădanii demiurgice, a aventurilor spiritului în istorie.

Există apoi *dificultăți de ordin obiectiv,* dată fiind complexitatea problemei, absența unor lucrări de sinteză. De aceea, unul din eforturile mele constă tocmai în a încerca o primă sinteză, plecînd de la alte istorii (ale literaturii, artelor plastice, teatrului, filosofiei etc.), de a încerca să surprind cîteva dintre constantele fundamentale, trăsăturile de stil și chiar particularități ce diferențiază o cultură de altele, pentru a sesiza *originalitatea* culturilor, diferențierile necesare, posibile și reale pe de o parte, *unitatea* de ansamblu a culturii umane pe de altă parte.

Există și unele dificultăți ce rezultă din pozițiile *europocentriste* ce au dominat gîndirea filosofică și culturologică europeană timp de secole, de cînd aceste probleme au devenit, într-un fel sau altul, obiect de meditație, de reflecție științifică. Este adevărat că s-au scris multe lucrări (mai ales în ultimele decenii) și despre alte culturi, despre alte civilizații din afara spațiului european ; totuși mentalitatea noastră a rămas întrucîtva prizonieră acestei viziuni particulariste, specifice spațiului cultural european. Nu este vorba numai de atitudini ideologice. Căci din punct de vedere ideologic concepția noastră nu are nimic comun cu europocentrismul în sensul în care acesta înseamnă o atitudine de desconsiderare, de minimalizare, de subapreciere a altor culturi sau aceea de a considera că singurul spațiu uman în care s-a produs ceva cu adevărat viabil și peren este Europa. Dealtfel puțini sînt aceia care mai cred într-un asemenea monocentrism cultural. Prea sînt copleșitoare, convingătoare descoperirile și dezvăluirile făcute în legătură cu alte culturi pentru ca, ideologic vorbind, să mai poată fi cineva atașat europocentrismului. Dar dacă, din punct de vedere

Scanned with OKEN Scanner

ideologic, această viziune este totalmente depășită, sub raport psihologic, adică din punct de vedere al mentalităților și cadrelor gîndirii noastre, al unor modele culturale și modele de înțelegere a mecanismelor psihologice de cunoaștere și asimilare a faptelor de cultură, nu ne putem desprinde, detașa atît de ușor de acea cultură ce și-a pus adînc pecetea pe întreaga noastră substanță spirituală. Vom vedea, de pildă, atunci cînd vom analiza *cultura indiană,* cît de deosebite sînt viziunile acestui subcontinent cultural asiatic față de propriile noastre viziuni, ca să nu mai vorbim de *cultura chineză,* deoarece India se situează totuși la originile a ceea ce numim culturi și limbi indo-europene. Și cu toate acestea, vom avea destule prilejuri de a sublinia și punctele de contact, de întîlnire și convergență ale unor sisteme de valori foarte deosebite.

Se impune și o precizare de ordin tematic și terminologic: titlul acestei lucrări nu trebuie înțeles strictosensu; nu este vorba pur și simplu de detașarea și analiza oarecum în sine, izolată, a unor mari valori de cultură a căror originalitate și perenitate a fost deja atestată de istorie. Însuși termenul de capodoperă nu are în prezenta lucrare sensul obișnuit de operă artistică, literară, științifică, individuală sau colectivă, a cărei noutate, originalitate, nivel de realizare depășesc media valorică a unei epoci sau a unei culturi, dobîndind astfel un grad mai înalt de perenitate. Capodopere sînt nu numai o statuie de Fidias, o dramă de Shakespeare, o poezie de Eminescu sau *Coloana fără sfîrșit* de Brâncuși, ci și frescele omului din paleolitic, faptele civilizatorii de adîncă și durabilă semnificație care au marcat prima mare revoluție din istorie — *revoluția neolitică* și apoi cea *urbană,* un oraș ca Mari, un mit sau un simbol cultural de adîncă rezonanță în conștiința culturală a umanității, toate acele produse exemplare ale inteligenței și imaginației popoarelor care au transformat beznele și pustiurile Terrei în centre de lumină, au umplut lumea cu sens și au făcut din geografie și istorie un spațiu de un timp al marilor condensări de energie spirituală, de strădanii demiurgice, de structurare și mișcare a unei lumi de mirifice încîntări și frumuseți. Am totuși în ve-

Scanned with OKEN Scanner

dere o perspectivă axiologică selectivă, care să mă scutească de detaliile, de amănuntele evenimențiale de care un istoriograf al culturii și civilizației nu se poate lipsi.

Vom zăbovi, cum e și firesc, în primul rînd asupra marilor culturi care au influențat cu precădere conștiința culturală europeană, propriile noastre modele culturale, fără a ignora culturile mai mici, dar nu lipsite de rezonanță și originalitate, și nici chiar pe cele „dispărute", chiar enigmatice. Pornind de la o accepție mai largă a culturii (suma tuturor realizărilor umane — tehnică, construcție, case, drumuri, meșteșuguri, unelte, semne, știință, morală, religie, comportament, năzuințe spirituale, arta și simțul valorii), Ivar Lissner scria :

„O cultură apusă poate ațipi un moment, poate visa în marea nemăsurată a mileniilor și amintirilor. Ea poate fi îngropată, acoperită sub greutatea apăsătoare a pietrei și a pămîntului. Și totuși ea se află în noi chiar dacă vestigiile ei materiale sînt încă nedescoperite și ascunse undeva departe... Oamenii simt că înșeși culturile enigmatice fac parte din prezentul lor. Este un joc fantastic de pasionant să recunoști adevăruri în enigmatic, să răscolești pămîntul, să ridici stînci, să dezgropi orașe și să recunoști pur și simplu așa cum au făcut-o «ei» ; așa au gîndit, asta au lăsat ca spirit ; *iar acum se află în noi*... Cred în viabilitatea tuturor culturilor".[1]

Metodologic vorbind, poziția noastră în această lucrare va fi una istoriologică, după un termen lansat de Nicolae Iorga în sensul că ceea ce ne interesează — cum spuneam — sînt momentele de culminație, cele mai caracteristice fapte ce definesc un *stil*, un *sistem de cultură*, un *sistem de valori*, care definesc atît *unitatea spiritului uman*, așa cum se manifestă ea în diversele culturi, cît și diferențierile calitative, dar în orice caz numai *determinările de esență*. Este ca o invitație la o călătorie fantastică și temerară în istoria culturală a umanității, cu speranța de a avea bucuria contactului cu capodopera, a descoperirii sau redescoperirii unor flori alese în marea grădină spirituală a umanității. Ce poate

[1] Ivar Lissner, *Culturi enigmatice*, Editura Meridiane, București, 1972, pp. 13, 18.

Scanned with OKEN Scanner

fi mai fascinant, mai plin de interes decît să sondăm, cu mijloacele modeste de care dispunem, propria noastră biografie spirituală ca specie ; căci a întreprinde o asemenea călătorie în ținuturile fabuloase ale culturilor umanității înseamnă a pătrunde, într-un fel sau altul, în propria ta biografie spirituală ca om, ca ființă rațională, cugetătoare, ca ființă culturală, avînd deci un *statut existențial* ce-l diferențiază radical de toate celelalte viețuitoare.

2. Definirea termenilor

a) Ce este cultura

Este necesară definirea succintă a principalilor termeni folosiți în lucrare. *Cultura este o realitate complexă de ordin ontic, cognitiv, social, axiologic și comunicațional.*

Sub raport ontic cultura aparține *statutului existențial al omului.* Ea se constituie ca o dimensiune esențială ce definește condiția umană, din chiar clipa în care se constituie specia *homo sapiens. Existența culturală* — rezultat al unei mutațiuni ontologice în univers după expresia lui Blaga este însăși existența umană în precipitatele ei istorice, expresia unui mod nou de a fi ce apare în univers datorită omului. Din acest punct de vedere, orice om, exceptînd cazuri patologice de idioțenie sau subdezvoltare mentală, este o ființă culturală. Culturalul face parte din mediul de existență și din ereditatea specifică a omului.

Sub raport cognitiv sau gnoseologic, orice act de cultură este de asemenea un act de cunoaștere. Sub raport existențial cultura ne este *dată,* face parte din zestrea spirituală a umanității, dar în templul culturii nu putem pătrunde cu bilet de intrare de la înaintași, fără efort propriu de a ne asimila tainele dezlegate ale civilizațiilor trecute sau pe cele nedezlegate ale lumii. Participarea activă la cultură, spre deosebire de atitudinea consuma-

Scanned with OKEN Scanner

toristă-neparticipativă, reclamă un efort propriu de cunoaștere a ceea ce ne întîmpină din lumea naturală deci a datelor, faptelor, proceselor naturale, dar și cunoașterea a ceea ce a fost deja metamorfozat, transfigurat în fapte de cultură de înaintașii noștri.

Cultura este de asemenea de *natură socială,* ea nu este posibilă în afara societății. Omul este o ființă culturală în măsura în care este o ființă socială și invers. În afara societății, pierdut în și contopit cu natura, cu celelalte viețuitoare ale ei, omul se dezumanizează sau dacă este copil, procesul hominizării sale este curmat. Socialul nu reprezintă pentru cultură un factor accidental sau o condiție exterioară, ci o matrice formativă și o permanență, substanța însăși din care se construiesc cărămizile și templele culturii. Cultura, putem spune, este din acest punct de vedere unitatea dintre dimensiunea sociologică și cea antropologică a umanului, dintre momentul sincronic structural și cel diacronic-istoric al existenței sale.

Sub raport axiologic, cultura este un ansamblu articulat și coerent de *valori.* Cunoașterea, ca moment al culturii, nu-și este suficientă sieși, nu este rodul unei curiozități pure și deșarte, ci are o finalitate : să se cristalizeze în forme relativ constante care tind, mai mult sau mai puțin către perenitate. Ca rezultate concentrate și decantate ale activității umane, cristalizări ale cunoașterii și experienței umane, valorile sînt mărturii ale dorului de nemurire al omului, ele reprezintă chiar partea lui de nemurire, ceea ce face ca trecerea lui prin lume să nu se piardă în neființă. Atitudinea omului față de lume este dual㠠: *cognitivă* și *valorizatoare* ; cognitivă în măsura în care omul trebuie să înțeleagă lucrurile așa cum sînt în realitatea lor obiectivă, în autonomia relativă, în legitatea și interdependențele lor, să construiască prin „supunere“ față de obiect o imagine cît mai exactă a acestuia ; *valorizatoare,* selectivă, ceea ce presupune reținerea și prelucrarea elementelor esențiale, construcția unor imagini mai complexe de natură artistică, teoretică sau morală susceptibile de a fi transmise în timp și spațiu. Momentul axiologic al culturii este cel în care faptele de cunoaștere se structurează în forme distincte, specifice, fie că e vorba de concepte sau teorii ști-

Scanned with OKEN Scanner

inţifice, de imagini artistice sau de modele noi de organizare şi conducere a vieţii sociale ş.a.m.d. Rezultă din cele spuse că nucleul axiologic al culturii pătrunde în toate compartimentele vieţii social-umane. Acest nucleu se constituie ca efect al demiurgiei spiritului. Cultura nu cuprinde numai valorile, dar şi *drumul care duce la valori,* în primul rînd *cunoaşterea* şi *creaţia.* Creaţia (creativitatea) este un salt calitativ, un moment dramatic şi tulburător în activitatea subiectului uman deoarece *în* şi *prin* creaţie se petrece acel miracol al prefacerii naturalului în social, al trecerii de la ordinea naturii sau de la dezordinea entropică a acesteia la ordinea antientropică a culturii. Este suprema maiestate a omului prin care el ştie să transforme junglele, mlaştinele, pustiurile în grădini ale pămîntului şi să le umple cu flori ale spiritului. Tocmai prin creaţie omul devine egalul zeilor ; îşi ridică fruntea din ţărîna umilinţei şi şi-o înalţă spre tăriile înaltului.

Sub raport comunicaţional, cultura este mişcarea valorilor din cîmpul de geneză al individualităţii creatoare în cîmpul vieţii sociale unde ele trebuie să rodească, să producă transformări şi înnoiri fie la *nivelul obiectiv* al vieţii şi muncii oamenilor, fie la *nivelul subiectiv* al conştiinţei şi trăirii valorilor. Prin comunicare are loc aşa numitul *feed-back* al culturii ; este punctul de întîlnire între un fapt de cultură elaborat, o valoare şi o *conştiinţă umană,* un *comportament uman,* o acţiune de muncă etc. Momentul comunicaţional nu este exterior culturii pentru că o cultură nu se poate realiza pe sine, nu se poate fructifica, nu poate da roade, nu poate îmbogăţi întregul spaţiu de existenţă umană fără să se integreze în tot acest teritoriu de viaţă socială, de viaţă umană, deci fără să devină resort subiectiv de acţiune sau un factor obiectiv (atunci cînd e vorba, de pildă, de *cultura tehnică,* de aspecte ştiinţifico-tehnice ale culturii).

b) Ce este civilizaţia

Înţelesul fundamental al termenului de civilizaţie din punctul de vedere al filozofiei culturii. Civilizaţia

Scanned with OKEN Scanner

nu este, după părerea mea, nimic altceva decît cultura în acțiune, „in actu", cultura integrată în structurile active și în devenirea vieții umane. Asupra raportului cultură-civilizație, au fost și mai sînt controverse. Încă din secolul al XVIII-lea iluminiștii francezi Montesquieu, Jean Jacques Rousseau, chiar dacă nu în termenii aceștia, au discutat în fond această problemă. Celebrul discurs al lui Rousseau, prin care acesta a cîștigat premiul la întrebarea pusă de Academia din Dijon dacă dezvoltarea artelor și științelor — prin artă înțelegîndu-se atunci toate îndeletnicirile practice — a contribuit la înălțarea sau la coruperea moravurilor, reprezintă prima critică radicală la adresa civilizației moderne. El a susținut, cum se știe, ideea că dezvoltarea artelor și științelor a contribuit mai degrabă la coruperea decît la înălțarea moravurilor ; reacțiile critice față de o asemenea teză au fost furibunde, teribil de violente, ceea ce l-a determinat pe Rousseau să revină la chestiunea aceasta în prefața unei piese a sa, *Narcis*, prefață care n-are nici o legătură cu piesa propriu-zisă, dar era un prilej de a-și preciza mai bine poziția sa teoretică în problema respectivă. Și e interesantă această precizare pentru că din ea decurge că Rousseau nu este pur și simplu filosoful întoarcerii la natură, un critic radical al însești ideii de civilizație, al ideii de dezvoltare, al ideii de progres, așa cum a fost prezentat. El era în esență împotriva divorțului pe care îl observa în societatea timpului între dezvoltarea științei, a tehnicii și subdezvoltarea morală, starea de nedezvoltare morală a oamenilor, care îi făcea să aibă reacțiile pe care le aveau în cele mai diverse probleme ale vieții. N-are importanță în ce fel și cum a înțeles Rousseau mecanismele acestei inegalități de dezvoltare pe un plan sau pe altul, dar importantă este însăși punerea problemei ; pentru că acest mod de a pune o problemă s-a perpetuat și în toate criticile ulterioare la adresa civilizației moderne. De fapt se avea în vedere mai ales această discrepanță între dezvoltarea culturii obiective, a tehnicii, a științei, a laturilor obiective exteriorizabile și cuantificabile ale culturii și o insuficientă dezvoltare spirituală, o insuficientă perfecționare mo-

Scanned with OKEN Scanner

rală a oamenilor. Și în literatura marxistă au fost astfel de discuții. În anii din urmă, unii se și îndoiau, dealtfel, de legitimitatea unui concept de civilizație distinct de cel al culturii, pentru că civilizația n-ar fi decît un alt termen pentru cultură ; în alte limbi se și folosește unul în locul celuilalt. Opinia mea este că termenii aceștia pot fi distinși dacă înțelegem procesul cultural în următorul mod : pe de o parte, crearea și constituirea valorilor culturale ca un proces relativ autonom, cu determinațiile, cu legile lui interne, iar pe de altă parte procesul de circulație, de integrare și de fructificare a valorilor, de implantare a lor în planul activității practice, al comportamentului, al atitudinilor. Civilizația este egală tocmai cu această a doua latură a procesului cultural. Din acest punct de vedere civilizația coincide într-adevăr cu cultura, dar coincide într-un mod specific. Nu este pur și simplu cultura, pentru că nici un fapt de cultură nu devine de la sine, automat, imediat, fără nici un fel de obstacole, fapt de civilizație. Pentru ca o valoare culturală să devină fapt de civilizație, deci să dobîndească acele determinări de eficacitate, de economicitate, de randament, de efectivitate, pe care le are activitatea civilizatoare a omului, este nevoie de o întreagă luptă, de o serie întreagă de factori de ordin subiectiv și obiectiv, de ordin național și social ș.a.m.d. Deci civilizația este egală cu cultura, dar cultura — repet — privită în acest dinamism al ei, în această finalitate socială și umană a ei, în toate aceste elemente care în cadrul ei tind să se constituie ca resorturi active, practice ale vieții noastre.

c) Înțelesul entnografic al civilizației

Din punctul de vedere care ne interesează pentru o lucrare de istorie a culturii trebuie să mai facem în prealabil o *distincție între înțelesul etnografic și cel istoric propriu-zis al ideii de civilizație*. (Aceasta ne ajută să înțelegem mai departe aspecte din cultura primitivă, și din culturile arhaice, și chiar din culturile pe deplin maturizate). În general, pînă acum, la elaborarea ideii de cul-

Scanned with OKEN Scanner

tură și de civilizație au contribuit mai ales etnografii, arheologii, așa-numiții antropologi culturali. Mai puțin a fost elaborată problema sub raportul mai generalizator, mai esențializator al filosofiei culturii. Din cauza aceasta au apărut și confuzii în modul de a înțelege un termen sau altul, limitele lor de aplicabilitate, s-au amestecat planurile de cercetare (s-a amestecat, de pildă, planul etnografic cu cel istoric) și nu a existat un concept clar al civilizației. Dificultăți au apărut și din cauza modului în care a fost privită, de pildă, problema difuzării faptelor de civilizație. Unele teorii, așa-numite *difuzioniste,* au încercat să stabilească un centru unic sau centre unice din care iradiază toate valorile culturale. Pentru unii acest centru unic, de pildă, în antichitate, l-ar fi constituit Caldeea, Babilonul, pentru alții Egiptul faraonic. Cum ar fi, de exemplu, teoria lui Grafton Elliot Smith, care socotea că în Egiptul antic au avut loc toate acele mari descoperiri în tehnica agricolă, în irigații, iar pe plan spiritual în ce privește ideile magico-religioase — cultul soarelui, mumificarea, cultul morților — și toate acestea s-au răspîndit în lumea de atunci și la celelalte popoare, care n-au făcut decît să beneficieze de acest centru unic al iradierii culturii. Există desigur aici un grăunte de adevăr ; într-adevăr, în vechime existau anumite focare de cultură de mai mare importanță, de mai mare diversitate, de mai mare concentrare a gîndului, de mai mare pătrundere în tainele universului natural și ale cosmosului uman. Au existat asemenea focare și nu le putem minimaliza. Eroarea teoriilor difuzioniste constă însă în aceea că pun exclusiv pe seama acestor centre întreaga originalitate, tot ceea ce este spirit creator în vechile culturi, ca și cum toate celelalte populații ale lumii cunoscute atunci ar fi trăit într-un somn letargic adînc, fără nici un fel de contribuții proprii și care ar fi fost trezite doar prin iradierile acestea.

Referindu-se la această concepție, Mircea Eliade scria : „Grafton Elliot Smith simțise deasemeni legăturile obscure între *culturile etnografice* și *culturile istorice.* Dar el crezuse că poate identifica centrul unic al difuzării culturii în Egiptul faraonic : de aici s-au răspîndit în lume marile descoperiri de tehnică agricolă

(irigația, carul, navigația etc.) și ideile magico-religioase care le urmează (suveranitate, cult solar, mumificare, megalite, cultul morților etc.). Această ipoteză difuzionistă «egiptonizantă» n-a fost luată în serios în mediile științifice deoarece centrul de difiziune propus este prea recent iar un număr important de raporturi pre și protoistorice rămîn inexplicabile. Cu toate acestea, ipoteza nu era lipsită de interes : pentru prima dată a fost plasată într-o cultură istorică a Orientului apropiat punctul de plecare al tuturor celorlalte culturi etnografice". [1]

Autoarea a cărei lucrare o prefațează, Pia Laviosa Zambotti, crede, dimpotrivă, că factorul determinant al unei adevărate culturi este colaborarea intensă și continuă a mai multe grupe umane. Împrejurări naturale (articularea geologică a continentelor și multiple influențe cosmice) au determinat concentrarea umană într-o zonă relativ limitată : Asia de sud-vest și regiunile mediteraneene, euro-africane au devenit un teritoriu fertil, centru de difuziune și expansiune a progreselor realizate de omul preistoric. Laviosa distinge totuși patru centre motoare primare ale culturii :

1) neandertalienii paleoliticului mijlociu din Orientul apropiat, relevați prin săpături arheologice palestiniene ;

2) vînătorii franco-cantabrici sedentari ai paleoliticului superior ;

3) agricultorii sedentari ai Orientului apropiat ;

4) autorii civilizației tehnice moderne ai Europei occidentale.

Cu privire la cel de-al treilea, ea spune că își asumă direcția mișcării culturale a umanității, iar istoria civilizației își are în această zonă punctul său de plecare bine definit către progres social, tehnic, artistic.

Sub raport etnografic conceptul de civilizație presupune raportarea sa la existența biologică a omului, la momentul de etnogeneză. Cultura are, în viziunea etnologilor, un caracter structural ; din acest punct de vedere

---

[1] Mircea Eliade, *Préface* în Pia Laviosa Zambotti, *Les origines et la diffusion de la civilisation*, Payot, Paris, 1949, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

se pot stabili *tipologii culturale* distincte, o anumită morfologie a culturilor populare, anumite modele culturale, toate acestea fiind coordonate etnografice ale civilizației. Contribuții importante în această privință a adus Ruth Benedict care a subsumat diversitatea elementelor componente ce țin de o anumită tipologie culturală noțiunii de *model*. Modelul cultural este calitativ sau informațional, poate fi material sau spiritual. S-au stabilit astfel modele culturale după anumite trăsături dominante : modele materiale, modele spirituale, modele cibernetice, modele informaționale. Din punctul de vedere al unei viziuni dialectice a problemei, nu există modele pure, pentru că nu există cultură pur materială, materia nespiritualizată și neprelucrată de om nu este cultură și nici modele spirituale sau modele informaționale pure ; acestea sînt numai niște categorii dominante care atîrnă mai greu în balanță într-o zonă sau alta de cultură.

Au fost și diverse încercări de a clasifica tipurile de civilizație din punct de vedere etnografic, cum ar fi aceea a lui Laloupe și Nelly care disting *civilizația orientală* (sau civilizații orientale), *civilizația occidentală, civilizația primitivă*. Din punct de vedere etnografic, deci, civilizația este definită ca un ansamblu de caractere proprii vieții intelectuale, artistice, morale și materiale a unei țări sau a unei societăți. Din acest punct de vedere putem vorbi, de asemenea, despre *civilizația incașilor, a egiptenilor* ș.a.m.d. Interesant de subliniat, din punctul nostru de vedere, este că, în viziunea etnografică, un concept important este acela al modului de viață. *Modul de viață* este o noțiune esențială pentru a defini dimensiunea etnografică a civilizației. Și, ceea ce este iarăși important pentru modul în care etnografii privesc această problemă e rolul pe care-l atribuie ei uneltelor, tehnicii în general. *Uneltele de muncă, tehnica, chiar în sens primitiv, reprezintă principalul criteriu de distincție între un tip de cultură primitivă și altul*. (Desigur, la asta se adaugă anumite obiceiuri, datini, anumite tipuri de comportament și toate acestea deci — unelte, mod de viață, în care intră obiceiuri, tipuri de comportament — alcătuiesc o anumită civilizație sub raport etnografic). Din acest punct de vedere, fiecare grup uman, fiecare

Scanned with OKEN Scanner

comunitate umană are civilizația sa. Nu există societate, nu există oameni fără o civilizație. Distincția între *popoare naturale și popoare culturale, cultivate,* în stare de civilizație este nelegitimă. Dealtminteri, distincția aceasta avea și un anumit substrat ideologic, deoarece se spunea că la popoarele naturale predomină instinctele, pasiunile, viața afectivă, nerațională, în timp ce popoarele culturale sînt călăuzite de voință reflexivă și de rațiune. Această distincție nu rezistă unei examinări mai atente a istoriei culturii. Mihai Ralea, de pildă, în *Dialectica bucolicului și industrialului,* spunea : „Chiar noțiunea de popoare naturale, introdusă în limbajul curent de Herder după influențe evident rousseauiste, avînd semnificația unei stări de natură, nu găsește nicăieri vreo recunoaștere din partea etnologilor și antropologilor. Wundt, care a fost maestrul multor psihologi, filosofi, inclusiv de la noi, de pildă al lui Rădulescu-Motru, spunea și el că «natura și cultura sînt antinomii numai în regiunea conceptelor abstracte. În realitatea concretă a vieții, ele sînt legate. Nu există popor de cultură care să nu fi păstrat stări originare de natură, după cum nu există popor natural care să nu aibă măcar cîteva rudimente de cultură». Relația dintre natură și cultură, în ceea ce privește examinarea genezei civilizației și a structurilor ei, este relativă".

Omul și societatea umană nu sînt niciodată un produs pasiv al naturii, ci rezultatul unui efort de adaptare al omului la natură, a unei adaptări care este însă de alt tip decît adaptarea celorlalte viețuitoare. Apariția omului și crearea unui mediu artificial de existență, oricît de elementar, presupun ca premisă obligatorie integrarea într-un atare mediu. Înainte ca omul să depășească datul existențial al civilizației prin creație, el trebuie să se adapteze și să se integreze prin instrucție și educație. Moștenirea de care dispune omul e dublă : una biologică, instinctuală, pe care o are fără efort, și alta social-culturală, asimilată de fiecare individ și de fiecare colectiv prin eforturi de adaptare și de depășire. Tocmai această moștenire culturală cristalizată în modele, în tipuri de comportament, în datini, obiceiuri, în unelte în primul rînd, alcătuiește civilizația în această viziune

Scanned with OKEN Scanner

antropologico-culturală sau etnografică. Nici o invenție, nici o descoperire sau realizare umană nu devine fapt de civilizație pînă nu este acceptată de o comunitate dată și integrată în modul de a fi, de a gîndi și de a acționa al acelei comunități. O invenție, oricît de genială ar fi prin valoarea ei intrinsecă, nu devine — repet — fapt de civilizație dacă nu este adoptată de o comunitate umană și transformată într-un resort al existenței ei și al propășirii ei. Un asemenea concept etnografic de civilizație îl găsim și la Eminescu în publicistica sa, unde este afirmată ideea că oamenii s-au organizat în societăți pentru a lupta împotriva agenților destructori ai naturii, pentru a opune o negațiune morții statornice a naturii anorganice. Este exprimată aici foarte clar, o idee modernă, aceea a *entropiei,* fluxul entropiei, al haosului, al dezorganizării, adică acea tendință a sistemelor relativ închise (nu a întregului univers, cum spun unii) de a se destrăma, de a se dezorganiza, de a părăsi o anumită ordine interioară a elementelor componente. *Civilizația este exact opusul entropiei,* prin organizarea datelor, informațiilor, a faptelor care reprezintă mediul uman de existență. Și aceasta începînd de la desprinderea omului din totalitatea organizării sale naturale, de cînd el își lărgește tot mai mult cercul de activitate, începîndu-și viața într-adevăr omenească, liberă. Un popor barbar, își are industria lui de casă, meseriile lui, activitatea lui economică sănătoasă, deși primitivă. Cînd el, în loc de a da o dezvoltare propriei sale munci, cumpără obiecte de-a gata de la străini, fără a învăța să devină el însuși în stare de a le produce, e semibarbar. „Civilizația adevărată a unui popor consistă [...] în dezvoltarea naturală, organică a propriilor puteri, a propriilor facultăți ale sale."

În evoluția și diversitatea civilizațiilor, un rol de căpetenie îl joacă, firește, factorul social. Istoria civilizației este o istorie de continuități și discontinuități, de decăderi și de fenomene de renaștere, de reînviere, de redeșteptare a unor potențe ascunse, a unui tezaur semienig-

---

[1] Mihai Eminescu, *Despre cultură și artă,* Editura Junimea, Iași, 1970, p. 15.

Scanned with OKEN Scanner

matic de creativitate. Chiar în cele mai obscure perioade însă, istoria civilizației nu este lipsită de orice strădanii, chiar și atunci există o anume continuitate subterană ; și vom vedea, de pildă, că evul mediu, care a fost socotit în mod abuziv pur și simplu ca o întrerupere a istoriei, ca o perioadă totalmente întunecată, ca o noapte adîncă în care s-a scufundat omenirea pînă cînd Renașterea a venit să aprindă din nou făcliile, acea torță de puternică stimulare pe care a reprezentat-o cultura antică, evul mediu, deci, nu este cîtuși de puțin un asemenea întuneric total, nu este o întrerupere a firului continuității de civilizație.

În concluzie, modalitatea etnografică a civilizației presupune un unghi de privire potrivit căruia faptele de civilizație sînt moduri de muncă și de viață relativ stabile, sisteme structurale de acte, de obiceiuri, de norme, de atitudini. Civilizația se constituie și se sprijină pe descoperiri și invenții cu efecte incalculabile asupra comportării, asupra gîndirii, a simțirii, detașîndu-l pe om tot mai mult și mai radical de starea animală originară. A fost nevoie de sute de mii de ani pentru a ajunge la acel grad de civilizație pe care îl reprezintă uneltele de metal, căile artificiale de a produce focul, scrierea. Tocmai aceste sute de mii de ani care pentru noi se află într-o semiobscuritate, exceptînd descoperirile arheologice, au asigurat acumularea de cunoștințe și de îndemînare, fără de care nici una din experiențele moderne nu ar fi fost cu putință. Cele mai mari și mai uimitoare descoperiri tehnice au o istorie și o preistorie a lor în strădaniile acestea străvechi ale omului de a supune lumea înconjurătoare, de a o cunoaște, de a se cunoaște, și de a se supune pe el însuși. Ceea ce numim de obicei viață spirituală înaltă a omului civilizat are, deci, la origine acumularea milenară de cunoștințe modeste și de experiență practică. Sub raport etnologic, accentul se pune pe caracterul integrat și sincronic al faptelor de civilizație, spre deosebire de punctul de vedere istoric, care consideră faptele de civilizație ca fapte prin excelență diacronice.

Scanned with OKEN Scanner

d) Înțelesul istoric al ideii de civilizație

Din punct de vedere istoric, corelatele principale ale ideii de civilizație sînt acelea de *progres,* de *dezvoltare.* Întrucît civilizația, în această viziune, este o etapă relativ evoluată în istoria umanității, o formă evoluată de cultură, ea se caracterizează prin *folosirea scrisului, apariția orașelor,* așa-numita *revoluție urbană,* care are loc la sfîrșitul neoliticului și *organizarea politică* a societății, trecerea de la structurile și formele gentilice de organizare la cele politice — apariția statului. Cu alte cuvinte, în această viziune istorică, civilizația este un stadiu superior în dezvoltarea culturală a popoarelor și ea cuprinde ansamblul realizărilor în economie, în politică, în cultură, prin care societatea depășește stadiul tribal, evoluînd spre forme mai mobile de viață și organizare. Este o deosebire de perspectivă între înțelesul etnografic și cel istoric. Din punctul de vedere istoric, apariția civilizației reprezintă un salt în dezvoltarea societății, însoțit și de scindarea societății în clase vrăjmașe. Apariția claselor, a luptei de clasă reprezintă una din trăsăturile de căpetenie ale istoriei civilizației, sub raportul istoric propriu-zis.

Concepția istorică a civilizației a fost elaborată și dezvoltată încă din secolul trecut, în primul rînd de Morgan și Engels. În prefața la ediția din 1884 a lucrării sale, *Originea familiei, a proprietății private și a statului,* Engels spunea: „Căci Morgan, în felul său, a descoperit din nou în America, adică la triburile de indieni irochezi, concepția materialistă asupra istoriei descoperită de Marx cu patruzeci de ani în urmă. Și pe baza acestei concepții, comparînd barbaria cu civilizația, a ajuns în punctele principale la aceleași rezultate ca și Marx".[1] În trecerea aceasta de la stadiul primitiv la stadiul de civilizație, au existat, fără îndoială, și o serie de trepte intermediare, o serie de etape de parcurs care pe planul organizării, de pildă, s-a manifestat prin *uniunile de gintă,* apoi *uniunile teritoriale* propriu-zise. Schema ge-

[1] K. Marx., Fr. Engels, *Opere alese* în 2 vol., vol II, ediția a III-a, Editura politică, București, 1967, p. 154.

Scanned with OKEN Scanner

nerală a procesului de evoluție, din acest punct de vedere, este : *sălbăticia, barbaria* și *civilizația.* Vom vedea că, din punctul de vedere al istoriei artei și culturii propriu-zise, există și alte modalități de a clasifica aceste stadii ; vom vorbi despre paleolitic, neolitic, dar acum problema este examinată din punctul de vedere al istoriei universale, avînd trepte mari de organizare :

Sălbăticia este acea fază a istoriei omului primitiv care se caracterizează, între altele, prin *descoperirea focului* sau a modului de a-l produce (pentru că de descoperit l-a descoperit înainte de a-l produce ca atare, observînd fenomenele naturale), prin *uneltele de piatră nesłefuite (— paleoliticul), arcul* și *săgeata* fiind principala armă.

Barbaria ar fi corespunzătoare, în terminologia de istorie a artelor și culturii, cu *neoliticul,* pentru că ea se caracterizează prin descoperirea *olăriei* (care a avut o mare însemnătate), *domesticirea* și *creșterea animalelor* și primele începuturi de *agricultură.* Deci omul trece de la stadiul de culegător și vînător cînd ia, ca să zic așa, oarecum de-a gata ceea ce-i oferă natura, la acest stadiu în care el are o atitudine mai activă față de natură și produce el însuși, folosind unelte, pe care tot natura i le dă, spre a produce, spre a fabrica alte unelte și cele ce-i sînt necesare. Engels scria : „Pentru epoca de sălbăticie arcul și săgeata au fost ceea ce a fost pentru barbarie *sabia de fier* și pentru civilizație *arma de foc,* adică arma hotărîtoare". Această analogie pe care o face Engels, bazată pe anumite similitudini, ne dezvăluie, o dată în plus, linia de continuitate istorică între aceste faze. Această lungă perioadă de trecere de la comuna primitivă la civilizație este oglindită, între altele, într-un mod foarte pregnant în *Iliada,* unde se vorbește despre asemenea achiziții ale omului civilizat, cum ar fi *uneltele de fier, moara, roata olarului, prepararea untdelemnului* și a *vinului,* un stadiu înaintat în *prelucrarea metalelor,* care vădește nu numai pricepere practică, dar și iscusință artistică, *carul de război, construcția corăbiilor, arhitectura orășenească.* Tot Engels spune : „Tabloul dezvoltării omenirii care trece prin sălbăticie și barbarie spre începutul civilizației este suficient de bogat în tră-

Scanned with OKEN Scanner

sături noi și, ceea ce este și mai important, în trăsături incontestabile, deoarece sînt luate direct din producție. Sălbăticia este perioada în care predomină însușirea produselor așa cum le dă natura. Produsele create de oameni sînt mai ales instrumente care ajută la însușirea produselor naturii. Barbaria este perioada în care se introduc creșterea vitelor și agricultura, precum și însușirea metodelor de sporire a produselor naturii prin activitatea omenească. Civilizația este perioada în care oamenii învață să prelucreze mai departe produsele naturii, perioada industriei propriu-zise și a artei" [1]. Engels, în lucrarea pe care am citat-o, pune un accent deosebit pe mutațiile care au loc în structura familiei, pe apariția statului prin transformarea organelor gentilice sau înlocuirea lor cu forme politice de organizare și pe toate acele elemente care vor alcătui întreaga țesătură contradictorie a civilizației, cum ar fi *proprietatea privată* asupra mijloacelor de producție, *scindarea societății în clase*, despre care am mai vorbit, *exploatarea omului de către om*, cu tot cortegiul de frustrări și de consecințe dezumanizante în planul relațiilor umane. Imensul avantaj al producției în perioada barbariei, în raport cu epoca anterioară, constă în aceea că producătorii devin stăpîni pe propriile lor produse, dar, evident, în limitele înguste ale nivelului de atunci, al uneltelor de producție.

Prin ce se caracterizează *civilizația*, în afară de cele cîteva trăsături fundamentale pe care le-am indicat deja mai sus? Prin *creșterea continuă a producției și a productivității muncii*, prin *creșterea valorii sociale a muncii omenești*, prin *perfecționarea diviziunii sociale a muncii*, prin *transformarea schimbului de produse într-o necesitate vitală*, prin *apariția și înăsprirea opoziției dintre oraș și sat*, printr-un *progres general în stilul de viață*, în tehnică, un *proces cumulativ de informație obiectivă*, de *creștere a energiei și organizării*.

Factorii care marchează trecerea la civilizație sînt interpretați în chip diferit, se pune accent pe unul sau pe altul din acești factori ; noi trebuie să fim împotriva

[1] Fr. Engels, *Originea familiei, a proprietății private și a statului*, în K. Marx, F. Engels, *Opere alese*, în 2 vol., vol. II, ediția a III-a Editura politică, București, 1967, p. 177.

Scanned with OKEN Scanner

unilateralizărilor, a absolutizării metafizice a unuia sau a altuia dintre acești factori, pentru că civilizația este, la urma urmei, o *totalitate*, un *sistem dinamic, procesual*. Toate aceste trăsături suportă ele însele un proces de prefaceri continuu. Din acest punct de vedere, civilizația este mai puțin un dat al dezvoltării sociale, cît un produs și un proces istoric. Nu putem accepta fără rezerve critice nici *teoria ciclică a istoriei civilizațiilor*; chiar dacă constatăm, în istoria diverselor civilizații, perioade de mare efervescență spirituală, creatoare și perioade de stagnare și decădere, de involuție, pe ansamblul dezvoltării societății omenești teoria dezvoltării ciclice nu se confirmă.

O altă trăsătură caracteristică a civilizației este *caracterul extrem de contradictoriu al progresului*. Progresul este, fără îndoială, o lege generală a civilizației. Și, în ultimă analiză, *progresul economic, progresul organizării politice* duc la progrese de natură spirituală, morală, dar liniile de evoluție progresivă sînt foarte diferențiate și foarte inegale. Nu orice progres în sfera economicului se repercutează prin progrese corespunzătoare în sfera politicului și cu atît mai puțin în aceea a vieții spirituale, a culturii, a moralei. Există chiar discrepanțe uluitoare. Există, de pildă, deosebiri mari între *modul economic* — ca să spun așa — de a judeca o civilizație și cel al realizărilor sale artistice. Lucrarea lui Engels — *Originea familiei, a proprietății private și a statului* se încheie cu un pasaj foarte semnificativ, pe care îl reproduce din cartea lui Morgan. Iată acest pasaj, care exprimă foarte pregnant ideea caracterului inegal și contradictoriu al dezvoltării civilizației : „De la ivirea civilizației, avuția a crescut atît de mult, formele pe care le-a luat au fost atît de felurite, folosirea ei s-a extins pe scară atît de largă și administrarea ei s-a făcut cu atîta pricepere în interesul proprietarilor, încît această avuție a devenit o forță de neînvins care se opune poporului. Mintea omenească este neputincioasă și fascinată în fața propriilor sale creații, dar va veni vremea cînd rațiunea omenească va fi destul de puternică pentru a domina avuția, cînd va statornici atît relațiile dintre state și proprietate, pe care o apără, cît și limi-

tele drepturilor proprietarilor. Interesele societății sînt, fără îndoială, mai presus de interesele individuale și între ele trebuie să se stabilească relații juste și armonioase. Scopul final al omenirii nu poate fi simpla goană după avere, dacă și pentru viitor progresul va fi o lege, așa cum a fost pentru trecut. Timpul care s-a scurs de la apariția civilizației nu este decît o părticică neînsemnată din viața de pînă acum a omenirii (într-adevăr, cîteva mii de ani, față de sute de mii de ani ! n.n.) și nu este decît o părticică neînsemnată față de existența ei viitoare. În fața noastră, ca încheiere a unei perioade istorice al cărei unic țel este bogăția, stă amenințarea pieirii societății, căci o astfel de perioadă poartă în sine elementele propriei ei distrugeri. Democrația în conducere, fraternitatea în cadrul societății, egalitatea în drepturi, învățămîntul general vor marca treapta următoare, superioară a societății, spre care tind neîncetat experiența, rațiunea și știința. Ea va fi o renaștere, dar într-o formă superioară, a libertății, egalității și fraternității vechilor ginți. Și atunci statul, ca și roata de tors, ca și toporul de bronz vor fi aruncate la muzeul de antichități al istoriei“ [1]. Dar pînă atunci va trece încă mult timp și aceasta va fi, cel puțin după propria noastră concepție românească, adică după concepția *Programului partidului* nostru, civilizația spirituală superioară a viitorului sau civilizația comunistă.

3. Unele principii metodologice ale istoriei culturii

a) Principiul determinismului istoric

Prin acest principiu trebuie să înțelegem o gamă mai largă de trăsături caracteristice formării și dezvoltării culturii. Într-un sens foarte general, necesar, dar insuficient, orice formațiune social-economică determină anumite tipuri de cultură, anumite tipuri de civilizații. Dar procesul nu este deloc linear și simplu. În perspec-

[1] K. Marx, Fr. Engels, op. cit.

Scanned with OKEN Scanner

tivă axiologică, culturile diferitelor formațiuni sînt foarte inegale, și chiar înăuntrul uneia și aceleiași culturi, componentele sale apar și se dezvoltă una în raport cu cealaltă într-un mod foarte inegal. Ceea ce este sigur e procesul cumulativ de la o formațiune la alta, care ne permite să înregistrăm, totuși, o linie de evoluție progresivă.

Care sînt factorii ce acționează în cadrul acestui principiu general al determinismului? *Mediul natural geografic*, de pildă, care este cu atît mai puternic cu cît ne aflăm pe o treaptă mai neevoluată de dezvoltare a societății. Vom vedea atunci cînd vom discuta despre cultura Indiei, de pildă, ce uriașă importanță au avut pentru stilurile culturii indiene munții Himalaia, marile fluvii, sau să ne gîndim la spațiul cultural românesc, unde mediul geografic în primele ere de existență ale poporului nostru, cu pădurile lui, a avut un rol de covîrșitoare însemnătate; nu întîmplător codrul are o prezență atît de stilistic pregnantă în literatura românească, la Eminescu, de pildă; și întreaga noastră literatură este plină de trimiteri la cadrul acesta natural care a constituit pentru noi mai mult decît o premisă oarecare de existență, a constituit o *matrice categorială*. În privința aceasta, Blaga nu se înșela prea mult atunci cînd vorbea de *spațiul mioritic*, chiar dacă interpretările date de el păcătuiau prin absența criteriului istoric.

În cele mai multe concepții asupra culturilor primitive se acordă mediului geografic un rol decisiv, ca în cazul autoarei citate, Pia Laviosa Zambotti, care, dealtminteri, respinge — după cum am văzut — teoriile difuzioniste ale monocentrismului cultural și cele rasiste. „În teoria pe care o adoptăm, cu ambiția de a o extinde și perfecționa, mediul geografic joacă un rol decisiv în apariția, limitarea și chiar neutralizarea pur și simplu a unui tip specific de cultură. Acest important principiu, constituie fundamentul necesar al oricărei istorii a civilizației admițînd o ierarhie de valori atît geografice, cît și etnice, culturale, spirituale...“ [1]. Și, cu toate

[1] Pia Laviosa Zambotti, *Les origines et la diffusion de la civilisation*, p. 11.

Scanned with OKEN Scanner

acestea, Pia Laviosa Zambotti ia în considerație și alți factori ai genezei culturii, precum și acțiunea legilor istorice ale evoluției sale. În spiritul ideii sale de bază, ea consideră însă că insulele și arhipelagurile, îndeosebi cele ale Mediteranei orientale au un rol esențial în geneza și difuziunea civilizației, în dezvoltarea artei nautice. Munții, dimpotrivă, limitează propagarea culturii, dar fără a o împiedica, așa cum au dovedit-o relațiile intense, schimburile culturale din paleoliticul superior între Franța de sud și Spania, Franța de sud-est și Italia — relații ce continuă și în perioada civilizației agricole. Deșerturile sînt, într-o și mai mare măsură, ostile difuziunii culturii, dar, în timpurile străvechi, multe din ele erau fertile, populate și, deci, adevărate focare de cultură.

Un alt factor pe care îl includem în această viziune a determinismului este *factorul demografic*. Populația, în toate epocile istorice, este prin excelență un factor activ de creație culturală și de receptare culturală. Populația, de fapt, nu este decît omul văzut într-o ipostază cantitativă, ca o colectivitate diferențiată, structurată în chip diferit, dar o colectivitate care își are nevoile ei spirituale, legile ei de constituire, de creștere ș.a.m.d. Problemele populației sînt vaste și complexe, ele au o pondere uriașă în strategia mondială a dezvoltării: cît de multe aspecte sînt, cît de multe probleme specifice se pun de la o țară la alta, atunci cînd e vorba de problema populației nu este cazul să insistăm aici. Oricum, în ecuația noastră a culturii și a dezvoltării culturii nu putem ignora *factorul demografic*, care are minimele și maximele lui, fără îndoială, care are specificitatea lui, dar care este tocmai acel factor ce asigură, pe de o parte, întreținerea climatului necesar creației culturale, pe de altă parte, valorizarea acestei creații, transmiterea mesajelor ei generațiilor viitoare.

Un alt factor, care, din punct de vedere al concepției marxiste științifice este, de asemenea, de mare însemnătate, îl constituie *structura de clasă a societății*. Creația culturală, este un proces obiectiv-subiectiv, aș spune,

Scanned with OKEN Scanner

adică cu rădăcini obiective, cu implicații subiective foarte adînci, dar în care un mare rol îl joacă interesele materiale și spirituale ale oamenilor, năzuințele lor, aspirațiile ; or, oamenii nu sînt niște entități abstracte, sînt structurați în formațiuni distincte, una dintre acestea fiind clasa sau grupul social. Și, indiferent dacă ne dăm seama sau nu, principiul determinării de clasă, al apartenenței creatorilor și receptorilor de cultură la ideologia unei clase, la profilul spiritual și statutul social al unei clase, — toate acestea își pun puternic amprenta pe creațiile culturale. În acest sens vorbea, de pildă, Lenin despre existența a „două culturi" în toate societățile împărțite în clase antagoniste : cultura aparținînd *claselor dominante* sau care exprimă, în primul rînd, interesele, tendințele și concepțiile clasei dominante, și *cultura democratică,* care exprimă interesele celorlalte mase muncitoare, progresiste. Desigur că această teză leninistă, care rămîne valabilă atîta timp cît există clase antagoniste, nu trebuie înțeleasă în mod simplist și dogmatic, așa cum, din păcate, a fost înțeleasă. Pe temeiul unei asemenea înțelegeri, tabloul axiologic al culturii noastre din trecut a fost, la un moment dat, caricaturizat. Atunci pe primul plan era poetul Neculuță și nu Eminescu, pentru că Neculuță exprima interesele clasei muncitoare, pe cînd Eminescu n-ar fi exprimat aceste interese. Problema celor două culturi este mult mai complexă. De fapt, dacă examinăm cu atenție istoria culturii, vom constata că cele mai de seamă creații culturale și cei mai de seamă oameni de cultură, cei cu care se mîndrește o epocă, o societate, o națiune, au exprimat, în primul rînd, aspirații spirituale progresiste, democratice, adică au adoptat conștient sau intuitiv o orientare, o viziune și o linie de orientare corespunzătoare cu tot ceea ce este mai bun, mai frumos, mai înălțător în realitatea culturală a epocii și a națiunii lor. Linia de demarcație între cele două culturi nu trece printr-o împărțire arbitrară a autorilor, ea trece prin unul și același autor, prin una și aceeași operă. Și de aceea este important să examinăm în orice capodoperă culturală, tot ce ține de uma-

Scanned with OKEN Scanner

nism, de aspectele pozitive ale istoriei, ale societății, dar și ceea ce ține de o mentalitate retrogradă, de pildă de misticism, ca în cazul lui Chateaubriand, care, din punct de vedere ideologic, era prin excelență un reprezentant romantic al unei clase condamnate de istorie, clasa feudală, acea clasă pe care a răsturnat-o cu atita violență radicală revoluția franceză. Și totuși, în ceea ce privește anumite sentimente general omenești — iubirea, gingășia, candoarea, puritatea umană — vom găsi la el elemente de mare frumusețe artistică și morală. De aceea spuneam că ideea celor două culturi, ideea condiționării de clasă a culturii, este foarte complexă și orice simplificare dogmatizantă este funestă și cu consecințe dintre cele mai grave.

Un alt factor pe care îl include principiul determinismului îl constituie *structura națională* a societății, deci *factorul național*. Nu putem insista îndeajuns asupra rosturilor creatoare formative ale națiunii în dezvoltarea culturală a umanității. Cert este că toate culturile se nasc pe solul unui anumit popor, pe solul unei anumite națiuni în epoca modernă, adică aparțin, din punctul de vedere al matricei categoriale specifice, unei anumite națiuni, unei anumite structuri naționale. Capacitățile creatoare de cultură, virtuțile modelatoare de spirit pe care le are națiunea nu dispar și nu vor dispărea multă vreme după victoria comunismului pe plan mondial, în orice caz nu se pune și nu se poate pune, în epoca noastră, problema perimării acestor disponibilități creatoare ale națiunii.

Dintre determinismele culturii mai face parte dealtfel și acel *subsistem al moravurilor*, al obiceiurilor, acele stări de spirit ale maselor care se formează în decurs de secole și chiar milenii, care alcătuiesc un fel de permanență, un fel de *memento* al existenței lor sociale. Dintr-un anume mod de relații cu natura, dintr-un anumit tip de existență istorică se formează aceste cutume, obiceiuri și date existențiale seminaturale, semiculturale, dar care alcătuiesc, pentru orice nouă creație de cultură într-un sol național dat, o premisă obligatorie. El se in-

Scanned with OKEN Scanner

sinuează, dealtfel, în substanța psihologică, în substanța noastră spirituală. Ele fac parte din componentele firii noastre și se constituie și ca un factor ce determină o anume orientare a creației culturale.

De mare însemnătate în acest proces determinativ este și *ideologia*, orientarea ideologică, filosofică, ca dominantă într-o societate dată sau în conștiința unui creator. Ideologia nu este o simplă componentă, ca multe altele, în ansamblul valorilor culturale ; ideologia, respectiv filosofia, toate aceste concepții care exprimă o anume poziție partizană, o anume angajare socială, un anume militantism politic, marchează puternic toate componentele culturii și joacă și rolul de călăuzitor spiritual, de ghid, indiferent dacă într-un sens pozitiv sau negativ. Se știe foarte bine că uneori acest factor ideologic are o influență nefastă asupra creației unui mare autor, a unui mare creator. E adevărat că la acei autori care au geniu, care știu să discearnă logica istoriei, logica devenirii umane, mai presus chiar decît concepția lor filosofică, în lupta dintre o anume concepție filosofică și creația propriu-zisă învinge procesul firesc al creației. În opera unui Tolstoi, de pildă, vom putea desprinde dincolo de *fatalismul* său (o concepție misticizantă, fatalistă asupra istoriei), elemente care atîrnă mai greu în balanță și anume o umanitate în suferință, o umanitate năzuind spre culmile perfecțiunii, o umanitate angajată în cele mai diverse și mai tulburătoare drame ale istoriei.

În fine, un alt factor pe care trebuie să-l luăm în considerație și care, de fapt, se leagă de celelalte este ceea am putea numi *dinamica contradicțiilor sociale interne,* care determină atitudini etice și estetice distincte, care determină chiar o anume diversificare stilistică în creația culturală.

Toate aceste determinante nu anulează, ci întregesc și configurează mai bine ideea că, în ultimă analiză, *cultura reprezintă o unitate relativ independentă, autonomă, de fenomene calitativ deosebite de natură, care se dezvoltă după legi proprii, care satisfac și nevoi sociale dintre cele mai felurite, care evoluează în virtutea unor energii interne proprii, altele decît energiile naturii.*

Scanned with OKEN Scanner

b) Principiul unității dintre momentul antropologic și cel sociologic al culturii

Un alt principiu pe care trebuie să-l luăm în considerație în istoria culturii este acela *al unității dintre momentul antropologic, sociologic și axiologic* în constituirea și dezvoltarea culturii.

Sub raportul genezei, cultura se naște dintr-o dialectică specifică : *natură-societate* sau *om-natură.* Unii autori, mai ales romanticii, au pus un accent exagerat în ceea ce privește această dialectică — pe rolul naturii ; alții — moderniștii în general — în acord cu dezvoltarea spectaculoasă a tehnicii și științei, au accentuat elementele care se îndepărtează de natură pentru a se constitui în ceea ce se cheamă *cosmosul cultural.*

Oricum, atît prin latura sa materială cît și prin latura sa spirituală, cultura nu poate să se constituie în afara acestei relații cu lumea, cu mediul înconjurător, cu natura. Cultura este, putem spune, și *unitatea dintre hazard și necesitate ;* dintre *hazard* — în sensul că există un anumit factor întîmplător în geneza unei culturi sau a alteia — și *necesitate* — pentru că, în ansamblul ei, cultura e un factor necesar al propășirii societății de pe primele trepte ale constituirii sale.

Sociologiștii pun accentul pe rolul factorului social, antropologiștii accentuează rolul factorului natural, dar *unitatea dintre momentul antropologic și cel sociologic* constituie o condiție *sine qua non* a constituirii culturii. Un autor, Stanislaw Lem, și-a imaginat chiar cultura ca un joc cu natura, după *teoria jocurilor.* Fiind parteneră în jocul cu natura, cultura apare ea însăși ca sistem de jocuri care se echilibrează reciproc și determină întregul. Omul, pentru a se conserva pe sine și pentru a trăi, pentru a face să propășească propria sa existență, trebuie să se adapteze la natură, să efectueze, cu alte cuvinte, acele mutații optime în situația dată pentru a putea să-și conserve existența și eventual să propășească. Este necesar în acest joc cu natura, un minim de mutări pe care trebuie să le facă omul pentru adaptarea sa biologică, dar prin aceasta el se află încă în *subcultură.* Mu-

Scanned with OKEN Scanner

tațiile pe care le face în plus omul — dincolo de această adaptare biologică — reprezintă tocmai cultura (cultură în sens spiritual). Fără îndoială că acest plus de mutații poate să-i fie indiferent naturii ; dar dacă plusul acesta nu este ghidat de o strategie rațională a progresului, atunci natura poate să fie amenințată și să ajungem la o situație — la care s-a și ajuns în epoca noastră — cînd distrugerea nechibzuită a naturii — poluarea — amenință grav echilibrul ecologic și pînă la urmă cel social al omului. Iată deci că, din acest punct de vedere, cultura ne apare ca o multitudine de jocuri, mai exact spus, ca un metajoc, care, pornind de la acel minimum necesar — adaptarea — merge pînă la un surplus de natură să primejduiască echilibrul. Dacă sîntem sub acest minimum, adaptarea nu este posibilă și drumul culturii este închis ; dacă depășim plusul rațional de mutații în acest joc imaginar, atunci echilibrul este stricat și cultura este amenințată.

Desigur că problema raportului cultură-natură poate să fie examinată sub alte aspecte, dar cred că e suficient pentru a înțelege importanța acestui principiu metodologic.

Modelul antropologic al omului cultural nu este redus la o singură dimensiune, la statutul biologic. Într-o anumită perioadă de interpretări dogmatice a filosofiei marxiste în țara noastră, antropologia era criticată și respinsă ca o disciplină nemarxistă (ca multe altele, dealtfel). Se confundă *antropologismul,* deci tendința de a reduce demersul istoric al omului la acest unic aspect, cu *dimensiunea antropologică* a existenței umane și a culturii — dimensiune de care nu ne putem lipsi, pentru că omul ca ființă culturală este omul în totalitatea determinărilor sale, este o totalitate, un întreg ; în această totalitate dimensiunea antropologică este absolut necesară. Ea cuprinde în fond toate acele determinări în care nucleul intim, punctul de plecare, centrul de iradiere este subiectul uman. Dimensiunea antropologică are deci în vedere tocmai prezența activă a omului ca factor de cultură, a omului considerat în integritatea, în totalitatea determinărilor sale. *Dimensiunea sociologică* are în vedere tot omul, firește, în ultimă analiză, dar omul ca

Scanned with OKEN Scanner

socialitate, socialitatea omului, ca *socius*, adică are în vedere tot ceea ce societatea impregnează, instituie într-un fel sau altul, în actul creației și face din cultură o componentă necesară a socialului. Dar dimensiunea sociologică nu este tot una cu sociologismul ; pentru că socioiogismul exagerează în sens invers decît antropologismul, și anume în sensul dizolvării omului ca subiect și ca unicat în social, transferă toate centrele de interes și de iradiere spirituală de la factorul uman la factorul social, care el însuși este astfel sărăcit și lipsit tocmai de fermenții creatori pe care omul îi introduce. De aceea, din punctul nostru de vedere dialectic marxist, dimensiunea sociologică a umanului nu se reduce nici ea la un singur aspect, la un singur factor, să spunem „homo tehnicus", de pildă, care este o exacerbare a unui anumit element social — *tehnica*, și considerarea ca *model uman* și ca *model cultural* exemplar pentru întreaga lume contemporană a unui singur aspect — e drept, foarte important, dar pe care nu-l putem exacerba. Pentru a contracara exagerările sociologiste sau exagerările antropologiste, *dimensiunea axiologică*, care se adaugă acestora, este tocmai aceea de sinteză. Dimensiunea axiologică este dimensiunea care, reținînd creativitatea umanului și influența pozitivă rodnică a socialului, se constituie ca nucleul cel mai intim, cel mai tulburător și cel mai dătător de speranțe și de frumusețI necunoscute ale culturii — *valoarea*, acesta este cristalul de cultură ireductibil și unicat pe care se clădește întregul patrimoniu al devenirii culturale a umanității. Deci, în orice act de cultură noi trebuie să ținem seama de aceste trei dimensiuni — antropologică, sociologică și axiologică, — în care dimensiunea axiologică — repet — e o sinteză, e o încoronare, e o culminație a primelor două.

c) Principiul progresului în cultură

Un alt principiu metodologic de care trebuie să ținem seama în istoria culturii îl constituie *modul specific în care acționează în acest spațiu legea progresului*. În primul rînd aș sublinia faptul că progresul în dezvoltarea

Scanned with OKEN Scanner

culturală a umanității se realizează în două sensuri complementare și în strînsă unitate unul cu celălalt : într-un sens de *particularizare,* de *specificitate* și prin aceasta se naște toată acea polifonie spirituală atît de distinctă, atît de multiformă a culturilor naționale, a culturii diverselor popoare ; cel de-al doilea sens este al *universalizării,* al *generalizării* culturilor în spații din ce în ce mai largi. Tocmai prin procesul de universalizare se constituie ceea ce numim geografia spirituală a globului pămîntesc, se constituie cultura universală, deci patrimoniul de bunuri spirituale ale omenirii.

Dacă particularizarea este prin excelență caracterizată prin originalitate, prin constituirea unor culturi distincte, originale, cu o notă aparte în concertul culturilor lumii, universalizarea are în schimb rostul de a selecta cele mai profunde, cele mai elaborate forme de cultură și de a le proiecta într-un univers mai larg, pentru ca să se instituie astfel în panteonul cultural al umanității.

Legea progresului acționează în cultură mai puțin linear și mai puțin simplu decît în oricare alt domeniu al vieții sociale. Aici inegalitățile, rupturile, crizele sînt mai puternice decît oriunde. Inegalități, deoarece — așa după cum am mai spus — nu toate culturile se dezvoltă în același ritm, cu aceeași intensitate și la același nivel, iar în cadrul diverselor culturi nu toate elementele care le alcătuiesc cunosc o dezvoltare concordantă și armonioasă. Au loc deci așa-numitele „rupturi de echilibru", un fenomen sociologic de mare însemnătate, care pentru unii autori reprezintă o caracteristică a așa-numitelor „crize lente ale culturii". De fapt, criza culturii (de care nu ne vom ocupa aici pe larg, dar cîteva precizări sînt necesare tocmai pentru ca să înțelegem mai bine ideea de progres aplicată culturii), trebuie ea însăși înțeleasă în două sensuri fundamentale. Un sens este cel care identifică criza cu decadența, cu descompunerea, cu dezarticularea valorilor, cu o involuție culturală, cu o ruptură gravă de echilibru în sistemul valorilor. Asemenea crize au avut loc în istoria culturilor și ele s-au soldat uneori cu pieirea unor culturi, nu înainte însă (dacă au existat condiții favorabile) de a-și fi transmis mesajul

Scanned with OKEN Scanner

pozitiv altor culturi, de a transmite — ca să zic așa — ștafeta altor culturi mai viabile, cu disponibilități noi de progres. Altele au pierit pur și simplu, iar altele au găsit în ele însele suficiente forțe spirituale de regenerare și au rezistat. Aceasta este deci una dintre accepțiile ideii de criză a culturii, dar criză înseamnă în al doilea rînd — și o perioadă de tranziție, de trecere de la un sistem cultural la altul, o perioadă în care progresul lent, în ritmuri răbdătoare, cedează locul unor explozii bruște, unor salturi adesea dureroase și uneori chiar catastrofice. Dar ceea ce vreau să subliniez în legătură cu acest aspect al ideii de criză în cultură este tocmai elementul pozitiv ; pentru că, în cuprinsul unui proces de criză culturală înțeles astfel, asistăm nu numai la pieirea a ceva vechi, nu numai la destrămarea unor valori perimate, nu numai la o dezarticulare a întregului axiologic, ci și la nașterea a ceva nou, la o primenire, la o regenerare, la o renaștere. Există deci acele momente de rediscutare, de redimensionare, de reconsiderare a întregului sistem de valori pentru ca progresul culturii să se desfășoare pe trepte noi și să corespundă unor noi exigențe și unor noi etape ale dezvoltării spirituale. Fenomenul crizei este deci istoricește necesar și inevitabil. Nu este o nenorocire, nu este o boală de bătrînețe neapărat pentru o cultură, în sensul în care vorbea Spengler ; fenomenele crizei culturii sînt regenerate și sînt producătoare și de efecte pozitive, dacă vom înțelege criza în această accepție de trecere, de restructurare a unor sisteme culturale. În acest înțeles, trebuie să mai accentuăm ceea ce se numește conflictul valorilor, conflictul culturilor, o anume sensibilizare mai puternică a conștiinței culturale în fața unor alternative posibile, caracterul dilematic al situațiilor în care este pus omul. Acesta dă naștere însă și la o altă problemă, ceea ce se numește *caracterul antientropic al dezvoltării culturale.* Cultura, cu tot potențialul ei de informație, de cunoștințe și de valori este exact opusul entropiei. Dezvoltarea culturală a umanității înseamnă, între altele, și o acțiune sistematică, constantă, progresivă a omului împotriva morții lente pe care ar hărăzi-o unor

Scanned with OKEN Scanner

sisteme din univers legea entropiei. Sigur că și legea entropiei pe plan universal e posibil să aibă o contracarare în alte legi, homeostatice de pildă, — dar pe noi ne interesează caracterul antientropic al progresului cultural și în această privință trebuie spus că epoca noastră, mai mult decît oricare alta, se caracterizează prin ceea ce unii autori numesc *tragismul entropic al culturii*, adică situația paradoxală în care acțiunea omului de supunere a naturii, de transformare a entropiei în informație și a informației în cunoștințe și convingeri, succesele mari, explozive, spectaculoase ale științei nu au înlăturat teama, incertitudinile, imprevizibilul. Dealtfel nici nu e posibil ca vreodată să fie înlăturate complet din universul nostru de viață incertitudinile pe care le produce entropia, imprevizibilul pe care îl generează necunoscutul. Dar ceea ce vreau să subliniez — este faptul că noi am ajuns în situația în care așa-numita *explozie informațională* (deci factorul prin excelență antientropic care este informația) devine chiar ea un izvor de entropie; adică o informație care depășește capacitatea noastră de prelucrare, de visare, de proiecție în viitor ș.a.m.d. poate să devină ea însăși un izvor de neliniște, un izvor de angoasă, de anxietate, și să se constituie ca un fel de *entropie informațională*. Antidotul unei asemenea situații de *criză entropică a culturii* constă în necesitatea ca plusurile de informație, de cunoștințe, plugul acesta uriaș care ară și sapă mereu în necunoscutul existențial, să fie mereu în concordanță cu capacitatea omului de organizare, de autoorganizare, de cunoaștere și autocunoaștere, cu capacitatea omului de a transforma toate aceste plusuri în factori de progres spiritual și nu în izvoare noi de neliniște.

d) **Principiul unității dintre tradiție și inovație**

Un alt principiu metodologic l-aș formula ca fiind o *unitate între latura „conservatoare" și cea revoluționară a culturii* — sau în termeni mai consacrați — între *tradiție și inovație*. Cultura întotdeauna are și rostul de a conserva dobîndirile existente, de a conserva valorile

Scanned with OKEN Scanner

deja create, de a le permanentiza, de a le asigura perenitatea. De fapt, termenul „conservator" aici nu are semnificațiile negative din știința politică, ci este vorba pur și simplu de vocația sau tendința spre perenitate, spre acea capacitate de rezistență în fața acțiunii erozive a timpului pe care fiecare operă de cultură năzuiește s-o aibă. Iar cele mai mari, cele mai profunde, cele mai adînc și mai departe văzătoare dintre ele o și au. Acesta este elementul conservativ, elementul de fixare în cadre, în norme, în valori imagistice sau raționale cît mai bine construite, cît mai rațional sau mai armonios, mai echilibrat construite pentru a putea fi transmise în timp și spațiu. Dar *tendința aceasta* s-ar transforma într-un paseism lipsit de viziunea viitorului, s-ar transforma într-un conservatorism și tradiționalism mortificant dacă n-ar fi însoțită de cealaltă vocație, de cealaltă tendință intrinsecă unei culturi autentice, și anume cea revoluționară. Tendința revoluționară care acționează în spațiul culturilor ține la urma urmei de o trăsătură omenească mai generală, și anume tendința omului de autodepășire, de atitudine critică, de nemulțumire ; omul, în măsura în care este om și știe să se ridice la nivelul condiției sale umane, este un mare nemulțumit, un mare neliniștit. Progresele cele mai mari s-au obținut întotdeauna din faptul că omul nu s-a mulțumit cu ceea ce îi este dat de alte generații sau de ceilalți oameni. Omul ca individ sau omul ca o colectivitate națională sau omul ca o comunitate mai restrînsă, omul deci în toate ipostazele lui a fost, este și va rămîne un factor de progres, inclusiv de progres cultural, în măsura în care este și un nemulțumit, un neliniștit, în măsura în care știe să aibă îndoieli, să-și pună întrebări și să încerce să dea și răspunsuri, în măsura în care este deci o ființă interogativă, o ființă problematică și problematizatoare. Toate aceste caracteristici ale umanului sînt „baza antropologică" pentru ceea ce se cheamă moment revoluționar în procesul de dezvoltare a unei culturi. Momentul acesta revoluționar, firește, nu poate să acționeze în vid, el nu poate să nege totul ; e nevoie de acea fixitate relativă, de acea stabilitate relativă, de acea constanță relativă a valorilor — de care vorbeam mai înainte ; una fără

Scanned with OKEN Scanner

cealaltă anulează progresul în esență ; nu poți să revoluționezi decît ceea ce există, referindu-te la o anumită moștenire, la anumite mesaje ; fac această precizare, întrucît, de pildă, multe dintre mișcările contestatare din lumea capitalistă n-au învățat încă ceea ce se numește lecția pozitivă a dezvoltării civilizației. Nu e destul să negi o stare de lucruri existentă, nu este destul să negi ceea ce se numește *establishment,* adică instituțiile birocratice sau birocratizate ; nu e destul să negi un anume sistem de valori, nu e destul să respingi o lume, trebuie să pui alta în loc, să ai alte valori, să fii deținătorul unei alte formule de progres ș.a.m.d. Dar cum poți să faci asta dacă nu pleci de la ceea ce omenirea a transmis ca pozitiv, dacă nu ții seama de marile lecții ale istoriei culturale ?

e) Progresul culturii — progresul în conștiința libertății

Istoria culturii — și acesta este un alt principiu metodologic — este și „progresul omenirii în conștiința libertății" ca să folosesc o formulă excelentă a lui Hegel. Progresul culturii înseamnă deci și progresul în conștiința libertății, în constituirea și dezvoltarea personalităților, plecînd de la premisa că numai omul are un statut existențial de esență culturală. Cultura este de neconceput fără a lua în considerație ceea ce se numește în sociologie „masele muncitoare", masele acestea anonime care au creat întreaga cultură primitivă și care apoi au constituit mereu nu numai o premisă îndepărtată, indiferentă, nu numai o bază foarte neutră a procesului cultural, ci forța motrice cea mai puternică, cea mai stimulativă pentru cultură. Masele deci reprezintă un factor de progres cultural asupra căruia e inutil să insistăm, pentru că nu numai marxiștii, dar și autori nemarxiști, culturologi, filosofi de alte orientări, nu mai vorbesc de etnografi și arheologi, își dau seama cît de imens, cît de covîrșitor a fost rolul maselor în formarea diverselor structuri culturale. Este un factor, s-ar putea spune, de la sine înțeles, pe care îl mai subliniem din

Scanned with OKEN Scanner

cînd în cînd pentru a pune în lumină și un alt aspect : că o dată cu destrămarea comunei primitive, deci o dată cu cultura greacă, cu cultura elenistă — dar procesul acesta devine proeminent abia în epoca modernă — are loc ceea ce am putea numi constituirea cu o forță din ce în ce mai mare a unor nuclee individuale de creație culturală, și anume a personalităților. Am putea spune că criteriul de măsurare a nivelului axiologic al unei culturi este dat, pe de o parte, de amploarea participării maselor la actul de cultură, iar pe de altă parte, de amploarea formării unor personalități umane distincte. Epoca noastră, spre deosebire de alte epoci, și mai ales societatea noastră, în perspectiva viitorului civilizației comuniste, se caracterizează și prin aceea că procesul formării personalităților în progresul culturii devine un proces de masă, un proces generalizat, în care fiecare om are virtualmente posibilitatea să devină o personalitate politică, culturală, filosofică ș.a.m.d., adică să participe la actul de cultură într-o manieră distinctă, originală. Pentru că formarea personalității în procesul culturii, ceea ce înseamnă o întruchipare strălucită a ideii de libertate, înseamnă întărirea tuturor acelor nuclee, a tuturor acelor laboratoare intime de creație spirituală pe care le constituie mintea, sensibilitatea, inima, gîndul cel mai intim și cel mai propriu omului.

f) **Procesul progresiv al laicizării culturii**

O altă lege în dezvoltarea culturii și care constituie, firește, și un principiu metodologic în examinarea dezvoltării diverselor culturi este ceea ce aș numi *procesul progresiv al laicizării culturii.* (Într-o carte a mea *Cultură și religie* m-am ocupat mai pe larg de acest proces al laicizării culturii). Ce înseamnă laicizarea culturii ? Cultura fiind un dialog al omului cu lumea, fiind rezultatul unui proces, al unui efort de muncă și de creație, este prin esența ei laică, deoarece cultura presupune și emanciparea omului mai întîi față de forțele vrăjmașe ale naturii, apoi un factor de emancipare a omului față de forțe sociale ostile ș.a.m.d. În orice caz, ceea ce vreau

Scanned with OKEN Scanner

să subliniez este că în procesul cultural raţiunea are un rol covîrşitor. Raţiunea se naşte în procesul cultural, dar în acelaşi timp ea reprezintă un factor de creaţie. Totuşi, la început, în procesul desprinderii omului de legătura lui strînsă cu natura, pe primele trepte ale afirmării acestei desprinderi, elementul religios a constituit o necesitate, un moment necesar. Este uşor, dar este neadevărat şi simplist să spunem că religia este pur şi simplu un rod al ignoranţei şi al prostiei oamenilor. Lucrurile nu stau aşa, pentru că în procesul de devenire culturală a umanităţii, pe primele trepte, religia era un moment inevitabil în acest dialog al omului cu lumea, în desprinderea sa de condiţia naturală şi de înscriere a lui pe un alt plan de referinţă, pe planul spiritual. Era o stare de neputinţă, de neputinţă relativă, firește, în stăpînirea forţelor naturii, în autostăpînirea omului. Numai că religia a transformat această stare de neputinţă relativă într-o neputinţă congenitală. Religia a ajuns să constituie o sacralizare a obiectului şi o înstrăinare a subiectului. Înstrăinarea subiectului şi sacralizarea obiectului sînt punctele de referinţă fundamentale ale oricărui act religios. Dar în dezvoltarea culturală a umanităţii omul a învăţat, prin actele sale culturale, de la cele cotidiene pînă la marile creaţii de sisteme, chiar începînd cu evul mediu,[1] unde misticismul este atît de dens şi unde religia este formă culturală dominantă, o lecţie a istoriei, şi anume aceea că progresul în afirmarea sa plenitudinară, în afirmarea năzuinţelor sale, în realizarea intereselor şi aspiraţiilor sale, se bazează pe o continuă descifrare a codului cultural, pe o continuă pătrundere în necunoscutul existenţial şi pe o continuă descifrare a misterului pe care îl constituie el însuşi. Şi aceasta se poate face printr-o cunoaştere raţională, prin folosirea unor metode experimentale ş.a.m.d., şi nu prin asceză religioasă. Deci există un proces mai întîi lent, subteran, foarte încet, e adevărat, de laicizare a culturii, care constituie linia magistrală, una din magistralele pe care s-a dezvoltat spiritul uman şi care a atins în epoca

[1] Antichitatea are alţi parametri după care trebuie s-o judecăm şi vom vedea asta la timpul potrivit.

Scanned with OKEN Scanner

noastră o culme de pe care se poate privi mai ușor viitorul, tocmai pentru că, în timp ce spiritul religios în cultură se îndreaptă mai ales către trecut, este conservator în înțelesul politic, în înțelesul negativ al cuvîntului ; în timp ce spiritul religios este negator de libertate umană, este un factor de respingere a ceea ce constituie maiestatea omului ca ființă culturală, spiritul laic, dimpotrivă, înseamnă desacralizarea obiectului, obiectul este făcut să exprime gîndurile noastre, să fie un partener al jocului nostru cultural, și depășirea înstrăinării subiectului, trecerea de la înstrăinarea subiectului la libertatea sa, la afirmarea sa tot mai deplină.

g) Dialectica utilului și gratuitului

În sfîrșit, un alt principiu este acela *al mutațiilor permanente care se produc în evoluția culturii în ceea ce am numi dialectica utilului și a gratuitului*. Firește că utilitatea, randamentul, finalitatea pozitivă sînt factori indispensabili pentru orice cultură, altminteri nu putem să ne imaginăm un progres real și eficient, permanent și continuu al culturii. Dar la un moment dat s-a produs ceea ce va constitui un obiect de zăbavă mai îndelungată pentru noi, cu alt prilej, acea *autonomizare* a valorilor, acea disociere sau despicare a lumii valorilor, de specificizare și autonomizare a lor, încît chiar la nivelul valorilor fundamentale care definesc marile demersuri și marile ipostaze, cruciale ale omului, adică adevărul, binele, frumosul, utilul ; utilul s-a constituit deci ca o valoare separată care are legătură cu celelalte, fără îndoială, dar mai mult sau mai puțin, autonomă. Adică ceea ce este util nu-i neapărat și frumos, ceea ce este frumos nu-i neapărat și util ș.a.m.d. S-a produs aici un proces care are fără îndoială un rost pozitiv, un rost progresiv, era necesar să fie așa, nu am putea să ne imaginăm întreaga polifonie spirituală a culturilor și toată diversitatea deconcertantă a culturilor fără această autonomizare a valorilor, ea este deci necesară, logică, firească. Nu tot atît de firească este însă tendința de etanșeizare a acestor valori fundamentale, de separare

Scanned with OKEN Scanner

și chiar rupere a lor. Și iată că în epoca noastră, mai mult ca oricînd, se pune problema concertării valorilor, concilierii lor, pentru că ruptura se pare că a ajuns prea departe. Și mai mult decît atît : trebuie să reexaminăm chiar această despărțire. În ce sens ? În sensul că frumosul, de pildă, a apărut la început ca o splendidă gratuitate ? Frumosul artistic era ceva care satisfăcea niște trebuințe intime ale omului, dar, în orice caz, nu strict necesare pentru propășirea lui. Și s-a înscăunat astfel prejudecata că lumea artei, lumea filosofiei este o lume a gratuității. Utilul apare în acele sfere ale cunoașterii care sînt nemijlocit legate de viața economică, de viața politică ș.a.m.d. Este o imagine falsă și s-a demonstrat deja de către *design,* de către estetica vieții cotidiene și de orientările moderne în construcții, în artă ș.a.m.d. că urîtul costă mai mult decît frumosul, că există și un frumos funcțional, că există posibilitatea concilierii acestor valori în însuși modul în care concepem și construim mediul nostru de viață cotidiană și extracotidiană. Și atunci, iată că frumosul nu mai este pur și simplu o gratuitate. Pentru că, de vreme ce el satisface niște nevoi spirituale mai adînci ale omului — nevoia de armonie, de echilibru, nevoia de acele forme care sînt menite nu numai să ne încînte, dar și să pună în lumină, să valorizeze propriile noastre energii spirituale lăuntrice, din moment ce toate acestea sînt necesare omului pentru nivelul actual al creației culturale, pentru nivelul contemporan al creației culturale, rezultă deci că frumosul este și el util, face parte din sfera utilității ; iar utilul care este urît se neagă pe sine însuși. Utilul care nu ține seama de aspirațiile estetice ale sufletului omenesc, care nu ține seama de valori morale nu mai este util, se neagă pe sine ca util. Este deci timpul ca în dialectica utilului și a gratuitului să se producă o mutație radicală, în sensul că gratuitatea nu mai este și nu mai poate fi caracteristica definitorie a frumosului, a adevărului filosofic ș.a.m.d. Toate valorile spirituale — și cele filosofice și cele artistice — se încadrează în sfera trebuințelor, în sfera nevoilor, în sfera aspirațiilor umane, și, ca atare, din acest punct de vedere ele sînt utile. Iar utilul însuși, cum spuneam, trebuie și el să nu

Scanned with OKEN Scanner

mai fie raportat numai la nevoile care țin de condiția materială, de condiția semibiologică, semisocială a omului, de nevoile sale rudimentare. Utilul trebuie să se refere la tot ceea ce ține de nevoia de plenitudine umană, la tot ceea ce ține de aspirația omului spre totalitate, de aspirația omului spre acea lume în care, cum spunea Marx, „dezvoltarea fiecăruia să fie condiția dezvoltării tuturor" și ca atare utilul în această accepție este pur și simplu o dimensiune axiologică a umanului corelată, concordantă și interferată cu celelalte dimensiuni axiologice.

Scanned with OKEN Scanner

B. Cultura primitivă

„Dacă am căuta izvoarele comune ale civilizațiilor chineză, indiană și ale altora, ar trebui să mergem în profunzime la civilizațiile primitive, care stau la baza tuturor culturilor noastre. În mentalitatea primitivă vom afla izvoarele comune ale multor concepții filosofice, chineze, indiene sau greco-latine" (René Grousset, apud Ion Biberi, *Orizonturi spirituale*, „Editura Tineretului", 1968, p. 20).

1. Sincretismul culturii primitive

În ce constă sincretismul culturii primitive? Acad. C. I. Gulian scria: „Trebuie să înțelegem că primitivului, mitul sau fabula, stîlpul totemic sau ceramica antropomorfă, dansul cinegetic sau tabu-ul îi sînt tot atît de necesare ca și armele, adăpostul sau uneltele. Cultura materială și cea spirituală alcătuiesc pentru el un întreg; el nu distinge între cultura materială ca necesară și cultura spirituală ca lux sau podoabă. Toate valorile — fie materiale sau spirituale — el le trăiește ca necesare, ca existențiale. Mai bine zis, el trăiește nediferențiat implicația dialectică între Valoare și Necesitate".[1] Este cert că societatea primitivă și-a avut cultura ei care, chiar dacă a evoluat foarte lent, a cunoscut totuși pro-

[1] C. I. Gulian, *Originile umanismului și ale culturii*, București, Editura Academiei R.S.R., 1967, pp. 27—28.

Scanned with OKEN Scanner

grese semnificative, mai ales după descoperirea și prelucrarea metalelor și revoluția neolitică. O caracteristică importantă a acestei culturi a fost tocmai *sincretismul* ei, faptul că nu a cunoscut acel proces de autonomizare, de delimitare, precizare și particularizare a valorilor. Toate valorile alcătuiesc un tot nediferențiat calitativ. Sincretic nu este tot una cu sintetic. În timp ce sinteza valorilor presupune un proces evoluat de analiză, de specializare a cunoștințelor și apoi efortul de recombinare, de reconstrucție a întregului, sincretismul este o fază inițială în mișcarea spiritului care ne dezvăluie un tablou nediferențiat al valorilor.

Cultura primitivă se mai caracterizează printr-un *etos comunitar* în care accentul cade pe valorile colectivității, ale comunității și nu pe cele ale individului. Unii autori, supralicitînd anumite virtuți pozitive ale culturii primitive, i-au atribuit calități pe care nu le putea avea, cum ar fi aceea a *centrării pe om*. Sînt remarcabile eforturile acad. C. I. Gulian de a pune în lumină sensuri pozitive și umaniste ale culturii primitive. O apreciere ca cea care urmează mi se pare însă exagerată : „În ansamblul culturii primitive și la originile societății simțim foarte viu *prezența omului* — nevoile, dorințele, năzuințele lui. Una din trăsăturile spiritualității este autenticitatea, lipsa ipocriziei, a convenționalului, a sofisticării. Omul se străvede ușor prin plăsmuirile lui pentru că el și-a creat morala, religia, arta și cunoașterea pentru ca acestea să-l slujească pe el, iar nu forțe dominatoare fie statale, fie transcendentale". [1] Sigur că putem să descoperim și în cultura primitivă sensuri umaniste, mai ales datorită organizării ei egalitare, gentilice, datorită absenței exploatării ș.a.m.d. Dar despre o centrare pe om a tuturor valorilor sale nu poate fi vorba decît dacă luăm cuvîntul om într-un sens foarte larg, în ipostaza sa colectivă și nu în cea individuală.

O altă caracteristică a culturii primitive constă în faptul că ea este încă foarte puțin desprinsă de natură. Detașarea de natură este extrem de anevoioasă. Și, de fapt, această dificultate a culturii de a se constitui ca

[1] C. I. Gulian, *Originile umanismului și ale culturii*, p. 14.

Scanned with OKEN Scanner

un cosmos distinct și separat de natură a persistat multă vreme. Acest fenomen a fost interpretat în chip diferit. Există în general două mari interpretări, două concepții diametral opuse asupra procesului desprinderii omului de natură prin cultură. Una din aceste concepții constă, în esență, în *afirmarea că omul este rău de la natură*, că el devine bun prin societate, prin istorie și cultură. Deci natura îl produce pe om aidoma cu celelalte fiare, el nu are nimic din bunătatea pe care o cîștigă mai tîrziu. Cealaltă interpretare, afirmă dimpotrivă, că *omul este bun de la natură*. S-a născut mai tîrziu și așa-numitul mit al „bunului sălbatic" (în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea). A apărut acea nostalgie a primelor începuturi cu deviza întoarcerii la natură, pentru că, potrivit acestei interpretări, civilizația l-a corupt pe om, i-a alterat bunătatea originară, sinceritatea, autenticitatea sentimentelor sale primare. Fericirea omului, deci, s-ar afla în trecut, în începuturile sale și nu în dezvoltarea civilizației. Așa se explică de ce multe din mitologiile antice considerau că prima vîrstă a omului este cea a naturii, cînd omul trăia într-o stare de euforie, fără nici o activitate trudnică. În mitologia babilonienilor este vîrsta lui Saturn, în cea egipteană este vîrsta soarelui, în cea iudeo-creștină este vîrsta edenică, a Paradisului, la greci este vîrsta de aur ; în mitologia indiană acest început de fericire și de beatitudine se află în acea fază de dezvoltare socială și religioasă cînd Budha a creat o mie de perechi de gemeni cărora toate dorințele le erau imediat satisfăcute, care trăiau într-o primăvară perpetuă, într-o abundență paradisiacă, întocmai ca Adam și Eva în Paradisul biblic iudeo-creștin. Omul își pierde această stare inițială datorită progresului civilizației, datorită diferențierii care apare în societate, a dihotomiilor culturale ș.a.m.d. Această idee a fost reluată mai tîrziu de Seneca și ea se păstrează cu mici modificări pînă în secolul al XVIII-lea la un Rousseau și Diderot, care au proclamat și ei întoarcerea la natură.

Cel care a depășit aceste interpretări unilaterale, absolutizante și care a pus în drepturile ei istoria (în sensul pozitiv, formativ al acesteia), fără să-l rupă totuși pe om de natură, fără să deprecieze cu nimic importanța

Scanned with OKEN Scanner

naturii în constituirea etosului uman, a fost Herder. În concepția lui Herder, omul reprezintă o culminație a dezvoltării fizico-biologice și de ordin mental. Conceptul de *social* și cel de *economic* desigur că nu-i erau foarte clare lui Herder. Dar ideea de progres, de dezvoltare, ideea că omul este pe de o parte rezultatul unei dezvoltări și pe de altă parte el însuși poate să devină o pîrghie a acesteia, Herder a formulat-o cu destulă pregnanță. „Lăsînd la o parte — spunea el — începuturile eroice ale formării genului uman și aruncînd o privire la ruinele sterpe ale istoriei profane, ce alte situații s-ar putea imagina pentru a scoate la iveală primele înclinații ale inimii omenești, pentru a le cultiva și a le consolida în cultură, în afară de cele pe care le găsim într-adevăr aplicate în tradițiile istoriei noastre celei mai vechi“ ?[1] Deci putem să acționăm în sensul promovării aptitudinilor umane în măsura în care vom ține seama atît de dialogul om-natură, de modul în care omul se desprinde de natură, cît și de procesul istoric propriu-zis, în care el își afirmă existența lui specifică, originală. Pentru Herder globul nostru „este un mare atelier“ pentru organizarea unor făptuiri, pentru dezvoltarea unor ființe de genuri foarte diferite. Desigur, la început viața omului este mai mult vegetativă, el trebuie să asculte de legi pe care nu le înțelege, opune o slabă rezistență față de presiunile mediului, este mai mult *orizontală,* dar ea devine din ce în ce mai mult umană, în sensul propriu-zis al cuvîntului, prin *verticalitatea* ființei umane. Verticalitatea și în sens propriu și în sens figurat este o caracteristică fundamentală a umanului, care îl ajută să depășească toate celelalte viețuitoare și să se proiecteze într-o istorie proprie. Omul nu s-a constituit în haos, într-o lume lipsită total de organizare, pe un pămînt pustiit. Dimpotrivă, pămîntul pe care s-a format el era locuit de toate acele elemente naturale ce s-au integrat imediat în contextul vieții sale. Istoria culturii ne arată tocmai în ce fel elementele naturale cu care omul a venit în contact, toată această populație biologică a pămîn-

[1] Herder, *Idei cu privire la filosofia istoriei omenirii,* în *Scrieri,* București, Editura Univers, 1973, pp. 113—177.

Scanned with OKEN Scanner

tului ca să spunem așa, și mediul fizic, au fost cunoscute și transformate de om printr-un proces care devine istoria culturii și care constituie partea cea mai interesantă din istoria omenirii.[1] La om se petrece un adevărat „miracol", o mutație extraordinară, prin faptul că instinctele, singura zestre ereditară, mai importantă a animalelor, sînt subordonate unor simțuri mai rafinate și, în ultimă analiză, inteligenței, intelectului. „Puiul de om, scria de asemenea Herder, vine pe lume mai slab decît oricare dintre animale, pentru că în mod vădit este făcut pentru a atinge niște proporții care în trupul matern nu pot fi atinse în întregime".[2] Este vorba nu de proporții fizice, ci de acea proporție intelectuală și morală a dezvoltării sale, pentru care are nevoie de o perioadă de ucenicie incomparabilă cu oricare alt locuitor al pămîntului. „Omul are — zice Herder mai departe — privilegiul regesc de a privi cu fruntea sus, departe, în jur, de a vedea, desigur, și multe în chip nebulos și fals, de a-și uita adesea pașii și amintindu-și numai printr-o călcătură greșită pe ce bază îngustă se sprijină edificiul capului și inimii care cuprinde noțiunile și judecățile sale. Totuși el este și rămîne, potrivit înaltei sale meniri raționale, ceea ce nu e nici o făptură pămînteană : un copil al zeilor, un rege al pămîntului".[3] „Un copil al zeilor" — trebuie înțeles metaforic, adică tocmai în sensul verticalității omului, al privirii lui spre înalturi, ceea ce este simbolic pentru sensul în care se dezvoltă ființa umană : nu pur orizontal — extensiv, ci vertical și intensiv. Tocmai în virtutea poziției sale verticale, omul a dobîndit o gingășie, o căldură și o forță pe care n-o putea avea nici un animal. „De cînd a furat focul din cer și pumnul său a supus fierul, de cînd a pus stăpînire pe animale și pe semenii săi, crescîndu-i ca pe niște plante spre a-l sluji, el a contribuit în multe feluri la schimbarea feței pămîntului",[4] spune tot Herder. Herder, așadar, dîndu-și seama de legătura indiso-

[1] Herder, op. cit., p. 120.
[2] Idem, p. 123.
[3] Idem, p. 125.
[4] Idem, p. 128.

Scanned with OKEN Scanner

lubilă dintre om și natură, de faptul că omul se naște în mijlocul unei naturi care este și vrăjmașă, dar și favorabilă lui, a pus accentul pe elementul istoric, pe dezvoltarea istorică a ființei umane, și a considerat *cultura* ca fiind *marca specifică a existenței istorice a omului.*

Și totuși, Herder asociază *ideea de fericire* de starea originară, nepervertită a condiției umane; este omenia funciară a genului uman ca un sentiment de bunăvoință față de sine și față de ceilalți. Fericirea poate fi întîlnită la orice făptură înzestrată cu simțire, ar trebui să se afle în chip firesc în fiecare din noi, dar nu mai poate fi găsită nicăieri în stare pură. „Pe scurt, sentimentul omenesc a primit toate formele care s-au ivit pe globul nostru în diverse clime, împrejurări și organizări ale oamenilor; pretutindeni însă fericirea nu-și află locul în noianul tulburărilor de sentimente și gînduri, ci în raportul lor cu savoarea reală, profundă a existenței noastre și cu ceea ce socotim că face parte din ea. Nicăieri pe pămînt trandafirul fericirii nu înflorește fără spini; ceea ce însă își face loc printre acești spini este, pretutindeni și în forme diferite, trandafirul, ce-i drept trecător, dar frumos al unei bucurii omenești de a trăi !!!". [1]

*
* *

După cum se știe, în lumina concepției materialiste a istoriei, criteriul principal pentru definirea unei perioade din istoria culturală a omenirii, din istoria civilizației, este un anumit *tip de economie.* În arheologie, acest criteriu este considerat indiscutabil, indiferent dacă arheologii respectivi sînt sau nu de orientare marxistă; dar pentru toți *epoca de piatră, epoca de bronz, epoca de fier* sînt epoci delimitate în istoria sau în preistoria omenirii după criteriul forțelor de producție, și al organizării economice a vieții omului. Deci accentul se pune într-un mod raționalist și realist pe *rolul uneltelor,* al mijloacelor de producție în constituirea tipurilor de or-

[1] Herder, op. cit., p. 135.

Scanned with OKEN Scanner

ganizare socială. Folosirea uneltelor reprezintă pentru om un avantaj decisiv asupra celorlalte viețuitoare pentru că uneltele îi asigură controlul asupra mediului, extinderea posibilităților de acțiune. În fond, acea distincție rațională a omului pe care o remarca Herder se manifestă în primul rînd în confecționarea de unelte. Raționalitatea omului primitiv este indiscutabilă dacă avem în vedere întreaga lui cultură materială, pentru că, confecționarea unor unelte de piatră constituie ea însăși o activitate reglementată care reflectă un nivel de cultură.[1] După istorici ai civilizației primitive, precum Gordon Childe, uneltele sînt cele ce marchează apariția și trecerea omului prin lume. Tocmai cu ajutorul uneltei omul poate să-și depășească slăbiciunea fizică, să-și asigure hrana și adăpostul, iar apoi să se proiecteze pe solarele căi ale culturii spirituale. Între unelte, *toporul de piatră* este unealta cea mai caracteristică : poate fi modelat și întrebuințat de orice membru al clanului fără a pretinde o specializare sau un schimb, care apare mai tîrziu, în neolitic. Dimpotrivă, unealta de bronz presupune deja o organizare socială, o structură socială și economică mai complexă. „Metalurgia bronzului — cum spunea Gordon Childe — implică un ciclu de operații mult prea delicate pentru a putea fi îndeplinite pe lîngă cultivarea pămîntului sau pe lîngă vînătoare ;“ [2] este deci necesară o îndeletnicire specială.

O altă idee pe care aș dori s-o subliniez în legătură cu cultura primitivă este aceea a *raportului dintre adaptare și specializare* în evoluția omului primitiv. Adaptarea este o condiție *sine qua non* a existenței lui. Omul n-ar putea să supraviețuiască fără adaptarea la cele mai felurite condiții de viață. Adaptarea presupune însă *specializare* și *diversificare,* dar — și aici intervine un fenomen extrem de interesant — *specializarea excesivă este periculoasă chiar sub raport biologic,* pentru că ea dă posibilitatea unei adaptări la condiții din ce în ce

---

[1] Cf. J. Bernal, *Știința în istoria societății,* Editura politică, București, 1964, p. 40.

[2] Gordon Childe, *Făurirea civilizației,* Editura științifică, București, 1966, p. 33.

Scanned with OKEN Scanner

mai limitate, și de aceea orice schimbare mai bruscă de condiții și orice transfer de la unele condiții la altele stopează orice dezvoltare și poate să ducă la dispariția speciei sau a unei părți a ei. În orice caz, o adaptare excesivă duce la stagnare, la decădere și chiar la moarte. Se face, de exemplu, comparație între om și mamut în perioadă glaciară, (în trecerea de la paleolitic la neolitic a existat o asemenea perioadă glaciară), la care mamutul a fost mult prea bine adaptat ca să poată să reziste pînă la urmă și să supraviețuiască. Dialectica adaptării și a specializării este importantă pentru că și în sfera culturii ea va avea un rol covîrșitor ; astăzi, de pildă, problema se pune desigur pe alt plan — al pregătirii cadrelor —, și este interesant să remarcăm că, după o perioadă în care nomenclatorul profesiunilor, al specialităților a crescut mereu, astăzi el începe să descrească ; apar și asăzi profesiuni noi, dar apar mai ales îndeletniciri de sinteză, discipline de contact și de sinteză ș.a.m.d. ; deci nici în plan biologic, nici în plan cultural specializarea excesivă nu a putut să constituie nicicînd un factor de progres, decît pentru perioade foarte scurte de vreme. O dovadă, dealtminteri extraordinar de convingătoare, o constituie însuși modul în care a apărut omul, magistrala — să zic așa — a dezvoltării primatelor ; apariția omului nu a fost rezultatul unei adaptări excesive, ci a unei adaptări diferențiate, a unei plasticități în modul de reacție al primatelor superioare în mediul lor de existență.

Achizițiile civilizației, chiar începînd din epoca cea mai primitivă, nu se cristalizează în celulele germinative ale rasei, nu devin un fel de ereditate biologică și nu se transmit prin mecanisme ereditare biologice, ci prin mecanisme culturale ale tradiției. Odată cu primele elemente de memorie colectivă ale speciei noastre a apărut și tradiția ca fapt de cultură. Individul nu poate asimila această moștenire, această tradiție, decît prin depășirea condiției sale antropologice, prin socializare. Tradiție, socializare, iată pîrghiile propășirii sale. O invenție e ca o mutație contingentă, dar ea devine un fapt social și cultural prin socializare, prin integrarea într-un context de viață și activitate socială. Documentele arheo-

Scanned with OKEN Scanner

logice care atestă progresul civilizației sînt îndeosebi unelte, arme, locuințe ; toate acestea ilustrează ingeniozitatea tehnică a omului primitiv, dar totodată capacitatea lui de a acumula cunoștințe, de a constitui o tradiție, adică o moștenire, un legat cultural pe care-l transmite urmașilor, pentru că o unealtă mai perfecționată reflectă nu numai gradul de măiestrie a unei generații, ea reflectă și nivelul la care s-a ajuns în această succesiune a generațiilor în ceea ce privește *transmiterea* cunoștințelor, preluarea lor, capacitatea de a le dezvolta, de a le perfecționa.

Rezultă cu claritate că, încă din epoca primitivă, cultura a avut o funcție existențială, în sensul că ea a răspuns unor probleme de existență ale omului : de viață sau de moarte. Cultura primitivă, poate că mai mult decît alte culturi, dezvăluie adevărul unei teze a lui Lucian Blaga, potrivit căreia *cultura nu este un lux inutil*, nu este ca o podoabă pe care poți s-o ai sau să n-o ai, un accident nesemnificativ al existenței noastre. *Cultura este o necesitate pentru om.* În cultură raportul dintre valoare și necesitate, adică dintre un cristal de cunoaștere, de sensibilitate, de frumos și de adevăr și nevoia omului de a trăi, de a-și perpetua specia și de a se ridica pe culmi noi își găsește o sinteză, o împlinire.

În concluzie, sincretismul culturii primitive se manifestă în următoarele modalități :

a) *La nivelul muncii :* unde înseamnă contopirea aspectelor fizice și a celor intelectuale, implicarea scopului în însăși mișcarea efectivă a actelor de muncă. Nu apare disjuncția de mai tîrziu între munca fizică și munca intelectuală, nu apare desconsiderarea de mai tîrziu a muncii fizice, desconsiderare care mergea — ca să deschid o mică paranteză — atît de departe, încît în Atena, în cea mai democratică și în cea mai strălucită cultură pe care a cunoscut-o antichitatea, sculptorii erau mai puțin prețuiți decît pictorii, (deși un Fidias înseamnă poate tot ce a dat mai măreț apolinismul artei grecești — *Acropolea*), pentru că ei trebuiau să execute un mai mare efort de muncă fizică, iar munca fizică era disprețuită. Aceste atitudini morale de dispreț pentru

Scanned with OKEN Scanner

munca fizică sau de supraestimare, de considerare a muncii intelectuale ca singura nobilă nu există în comunitatea primitivă. Și aceasta pentru că realmente, în fapt, ele se împletesc inextricabil.

b) *La nivelul nevoilor umane* : din punctul de vedere filogenetic, al istoriei omului ca specie, la început în viața oamenilor predominau în chip aproape absolut *nevoile materiale*. Omul cavernelor și chiar omul primelor civilizații erau încă copleșiți de presiunea extraordinară a lumii ostile în care trăiau. Apoi, din ce în ce mai mult, alături și în îmbinare cu nevoile materiale au apărut și s-au dezvoltat *nevoi spirituale. Făurirea uneltelor, producerea mijloacelor de trai* pentru satisfacerea nevoilor materiale și spirituale au constituit ceea ce noi numim *statutul existențial al omului,* au conferit omului marca sa specifică. Dar, în orice caz, caracterul sincretic al nevoilor constă tocmai în nediscriminarea nevoilor materiale și a celor spirituale. Omul primitiv nu cunoștea, n-avea încă gustul gratuităților, al splendidelor gratuități. Însăși arta — cum vom vedea — era considerată a satisface, prin intermediul magiei, anumite trebuințe, anumite funcții practice. Desigur că lucrînd, acționînd și în sens artistic se formează la un moment dat gustul estetic și omului începe să-i placă frumosul și de dragul frumosului ; dar la baza acestei geneze a valorii estetice ca atare se află o nevoie socială.

c) *La nivelul subiectivității :* pluralitatea mentalităților logice ale omului primitiv este corespunzătoare varietății instituțiilor și moravurilor, a tipurilor sociale diferite, dar fără să apară și aici anumite distincții, anumite delimitări de mentalitate ; de pildă, fără să se poată încă distinge între *mentalitate religioasă, mentalitate morală* și *mentalitate estetică.*

Deosebit de pregnant apare sincretismul culturii sub acest aspect al funcțiilor subiective la nivelul artei. Arta primitivă nu putea să aibă o finalitate nemijlocit estetică, nu pornea din dorința, din intenția conștientă de a produce emoție artistică. Deosebit de clar s-a pronunțat în această privință Lucian Blaga în *Artă și magie* (din *Ferestre colorate*) : „Omul preistoric, care cu zeci de ani în urmă își umplea pereții peșterei cu desene de mamuți

Scanned with OKEN Scanner

pletoși, de bivoli fantastici, de urși enormi și de cerbi legendari nu intenționa să producă o «emoție estetică». Începuturile artei răspund unei alte nevoi, în legătură mai imediată cu lupta de fiecare zi... Desenele și sculpturile preistorice, adevărate uimiri pentru ochiul de acum realizează o artă așa zicînd în afară de estetică. Începuturile artei ar ține astfel mai mult de tehnica omului primitiv, decît de exigențele sale spirituale, fără îndoială extrem de reduse. Pentru înțelegerea artei preistorice trebuie să depășim subiectivismele conștiinței de azi și să ne dezbărăm de toate sugestiile unei analogii posibile cu finalitatea artei, așa cum o înțelegem astăzi". [1]

Contribuții interesante la analiza sincretismului artei primitive a adus M. S. Kagan, care pleacă de la ideea că treapta primitivă de cunoaștere artistică a lumii se caracterizează prin două particularități : a) faptul că, inițial, granițele dintre sfera artistică și sfera neartistică (cuprinzînd activitatea practică, religioasă de comunicare, etc.) ale activității umane erau nedefinite, confuze și adesea insesizabile ; b) „...lipsește cu desăvîrșire orice diferențiere clară și definită a structurii pe genuri, specii sau variante. Arta cuvîntului încă nu este separată de arta muzicală, creația epică de cea lirică, operele istorico-mitologice de cele de moravuri". [2]

Dealtminteri, arta primitivă nu poate nicidecum să fie o *artă pură,* ci ea are anume funcții *utilitare* de natură ritual-magică, practico-cognitivă dar, cum observă același autor, nici atunci, nici mai tîrziu, în diferite arte, prezența funcției utilitare nu a impietat asupra calității artistice a artei care, am putea spune, nu există niciodată fără alte semnificații decît cele strict estetice. Și în cultura primitivă, și în cultura societăților mai evoluate, elementele artistice au germinat, s-au constituit și structurat din elemente neartistice, îndeosebi din acele forme de activitate ale omului primitiv care aveau pentru el o valoare socială deosebită. Dealtfel, așa cum apreciază

---

[1] Lucian Blaga, *Incercări filozofice,* Editura Facla, Timișoara, 1977, p. 204.

[1] M. S. Kagan, *Morfologia artei,* Editura Meridiane, București, 1979, p. 238.

Scanned with OKEN Scanner

Kagan, toate direcțiile de activități vitale ale acestuia — „făurirea instrumentelor de muncă, vînătoarea, aprinderea și întreținerea focului, imprecațiile magice la adresa stihiilor și animalelor, modalitățile de comunicare și transmitere a informației practice necesare, educarea și învățarea generațiilor tinere, consolidarea legăturilor tribale și familiale — toate acestea nu reprezintă pentru omul primitiv o activitate strict utilitară, ci un tip de activitate *concomitent practică* și *spirituală, creatoare* și *expresivă*...". [1] Însăși conștiința omului primitiv nu putea să discearnă elementul material de cel spiritual, realul de iluzoriu, practica de imaginație. Așa se explică integrarea lesnicioasă și pe scară largă a elementelor artistice și în activitatea obișnuită a oamenilor primitivi. Cunoașterea artistică a lumii folosea „*toate mijloacele* de obiectivizare a ideii poetice" fie că aparțineau omului (gestul, mișcarea trupului, mimica, vorbirea) sau naturii (piatra, lutul, coloranții naturali).

Fiind deci de acord cu acest aspect al sincretismului, care ține nu numai de *nediferențierea tehnologică*, dar și de *nediferențierea funcțiilor subiectivității*, el nu trebuie exagerat, absolutizat, deoarece încep încă de pe acum unele diferențieri, cel puțin în ceea ce privește folosirea de către omul primitiv a propriilor sale mijloace sau a celor pe care i le oferea natura înconjurătoare, cu posibilități și efecte diferite. Se formează astfel primii „muguri", primele tulpine din care „s-au maturizat formele arhaice ale creației *literare, muzicale, ale dansului* și *artei actorului*" (pentru prima categorie) „formele arhaice ale *artelor aplicate, arhitecturii, sculpturii, picturii* și *graficii*" [2] (pentru a doua categorie).

Este interesant de subliniat, în această ordine de idei, faptul că — spre deosebire de alți autori ce accentuează asupra semnificației și ponderii artelor plastice în viața spirituală a omului primitiv, Kagan preferă *muzica*, artele „muzicale" separîndu-le încă de la început în chip relativ, de cele „tehnice"; mai mult decît atît, „omul primitiv a găsit posibilitatea de a extinde activi-

---

[1] M. S. Kagan, op. cit., p. 245.
[2] Idem, pp. 254—255.

Scanned with OKEN Scanner

tatea creatoare de tip «muzical» dincolo de limitele impuse de mijloacele existenței sale fizice, învățînd să scoată sunete în mod artificial cu ajutorul unor obiecte create în mod special de el, și anume al instrumentelor muzicale". [1]

Oricum, în sincretismul artei primitive, al funcțiilor subiectivității, se produce o primă „breșă", separarea relativă a primelor două mari grupări de arte sincretice.

În cele de mai sus a fost vorba de un segment al culturii primitive, căruia i se aplică de asemenea principiul sincretismului.

Lărgind perspectiva la întreaga cultură, așa cum avem în vedere în această lucrare, aș aminti și punctul de vedere a lui Athanase Joja care spunea că „anumite tipuri de societate sînt capabile să promoveze tipuri logice diferite. Astfel, comuna primitivă a favorizat manifestarea unei gîndiri dialectice globale și intuitive, caracterizată prin sentimentul de conexiune, de participare mutuală și de evoluție a fenomenelor. Heraclitismul poate să nu fie decît un ecou tardiv al acestei mentalități primitive". [2] Să reținem din acest citat ideea unei dialectici globale, de care omul primitiv — fără îndoială — nu era conștient. Capacitatea de a surprinde întregul atît cît putea el fi surprins, mai ales prin intuiție, o viziune oarecum intergralistă a lumii, incapacitatea de analiză și diferențiere, în aceasta constă *sincretismul la nivelul mentalității subiective*. Ceea ce nu trebuie să ne ducă cu gîndul că este implicit acceptată astfel ideea gîndirii prelogice a omului primitiv (teza lui Levy Brühl). Gîndirea omului primitiv — la nivel empiric, era fără îndoială de natură logică, aidoma gîndirii omului civilizat, fără întreaga aparatură de concepte, de teorii, de axiome, de postulate, ea era totuși logică, în sensul că principiile fundamentale ale logicii erau respectate, deoarece altminteri omul nu ar fi putut să realizeze dialogul lui rodnic și favorabil cu lumea în care trăia. Gîndirea logică era impusă — ca să spun așa — de logica lucru-

---

[1] M. S. Kagan, op. cit., p. 257.

[2] Athanase Joja, *Studii de logică*, Editura Academiei, București, 1960, p. 382.

Scanned with OKEN Scanner

rilor, de logica vieții, de dialectica însăși a existenței omului primitiv. Deci, cu alte cuvinte, absența conceptelor abstracte în gîndirea omului primitiv nu înseamnă gîndire prelogică sau antelogică, întrucît gîndirea sa funcționează ca și aceea a omului civilizat. „Convergența aproape unanimă astăzi în problemele continuității dintre gîndirea primitivă și cea care a urmat, acordul asupra trăsăturilor ei comune ca esențiale constituie *baza integrării gîndirii primitive în istoria cunoașterii*“.[1] Așa se și explică de ce cunoașterea omului primitiv exprimă tocmai pozitivitatea, caracterul realist al gîndirii sale. Indiferent de faptul că în modalitățile de cunoaștere ale omului primitiv, „gîndirea nu este «pură», indiferent de faptul că gîndirea este difuză, contopită în relațiile practice, «operaționale» sau afective, sau magico-religioase, ea *există* ca atare și trebuie degajată din complexul de atitudini în care se află implicată“.[2] Cunoașterea aceasta se cristalizează și în tehnică, și în mituri, și în procedee magice, și în artă, dar ea — în orice caz — se bazează pe o reflectare empirică, exactă a lucrurilor. Este o cunoaștere preconceptuală, preteoretică, dar o cunoaștere exactă.

2. Cultura materială și geniul artistic al omului din paleolitic. Descoperirea focului

Istoria culturii este, într-un fel, explorarea propriului nostru destin : pentru a ști ce vom fi, trebuie să știm ce sîntem, și de unde venim, ce am fost. „Și pentru a cunoaște — cum zicea Elie Faure — partea noastră de adevăr, trebuie să știm marile adevăruri sau micile adevăruri pe care ni le-au transmis înaintașii noștri“.

Așa cum am subliniat deja, apariția omului pe pămînt e semnalată de unelte, folosite pentru procurarea hranei, pentru adăpostire. Din punctul de vedere al ni-

[1] C. I. Gulian, *Originile umanismului și ale culturii*, p. 254.
[2] Idem, p. 256.

velului de dezvoltare al uneltelor există o împărțire în mare a epocii primitive: *paleolitic* și *neolitic*; paleoliticul la rîndul lui se împarte în cîteva subperioade pe care le voi menționa doar:

a) *perioada chelleană* (după orașul Chelles din nordul Franței): caracterizată prin *toporul de piatră*, cioplit pe ambele fețe și de mari dimensiuni;

b) *perioada acheuleană* (după satul Acheue din nordul Franței): toporaș de dimensiuni mai reduse lucrat cu meticulozitate;

c) *cultura musteriană* (după satul și peștera Le Moustier din sud-vestul Franței) care realizează un progres apreciabil în tehnica confecționării uneltelor;

d) *cultura magdaleniană* (sud-estul Franței) caracterizată prin confecționarea produselor de os, apariția de unelte noi, aruncătorul de sulițe, harponul pentru vînătoare și pescuit.

Este o clasificare relevantă deoarece ține seama de momente semnificative din evoluția îndelungată a omului din paleolitic, dar are un caracter relativ, se referă doar la descoperiri arheologice din Franța, nu este o sinteză a descoperirilor asupra vieții materiale a omului din paleolitic din alte zone ale globului.

Cultura este coextensivă geografic și istoric cu omul, de aceea procesele de antropogeneză sînt, dintr-un anumit unghi de vedere, și procese de axiogeneză culturală, chiar dacă cele două aspecte nu coincid, deoarece apariția omului este legată și de acțiunea unor factori geografici, ecologici, climatici, biologici. *Cînd, unde* și *cum* și-a făcut apariția omul pe pămînt este o problemă de multă vreme cercetată, discutată, în parte clarificată, în parte rămasă încă o enigmă. Însemnătatea problemei este recunoscută și de *Cărțile sfinte* de vreme ce cartea *Genezei* din *Biblie* face din antropogeneză încoronarea creației. Specialiștii situează cele mai vechi forme umane protomorfe la sfîrșitul Terțiarului, dar era geologică în care apar primele forme propriu-zise ale genului uman este Quaternarul, după calculele lui Milankovici, în urmă cu 600.000 de ani, în condiții de *optim* ambiant care nu

Scanned with OKEN Scanner

s-au putut constitui în prea multe locuri de pe glob dar nici în unul singur sau în cîteva. Este momentul în care omul apare pe scena lumii și odată cu el se deschide era culturii. „Apariția vieții umane, — scria Pia Laviosa Zambotti — odată cu deschiderea primei glaciațiuni pleistocene ar fi ultimul fenomen al seriei“ [1] — adică a unei serii de transformări ecologice ; oricum, nu trebuie să confundăm *geneza biologică* cu *geneza culturală*, adaugă ea, respingînd teza nazistă ce confundă cele două aspecte : „...evoluția vieții a putut fi intensificată de frig, cultura cu siguranță nu. Numai la adăpost de rigoarea intemperiilor inteligența umană a putut să dezvolte încă de la origine întreaga plenitutine a posibilităților sale, iar arta paleolitică... nu contrazice această afirmație“ [2].

Principalele momente ale hominizării sau forme anterioare și pregătitoare constituirii lui *homo sapiens* sînt, după cum se știe acum : *Pitecantropul* de Java din pleistocenul mijlociu ; *Sinantropul* sau omul din Pekin, care posedă deja limbajul, cunoaște focul, este primul artizan al civilizației, făuritorul unei tehnici rudimentare din piatră, lemn sau os, cu instrumente nu numai pentru vînătoare, dar și pentru cele dintîi prelucrări ale vînatului ; *omul din Neanderthal* deschide seria paleoantropului din Eurasia. Orizontul cultural al acestui tip uman este cultura de tip musterian care permite deja *schimbul cultural* și se întemeiază pe un anume spirit de organizare a vieții colective, se trece de la hoardă la gintă (organizare gentilică) ; un anume grad de conștientizare a morții și mai ales gîndul supraviețuirii a generat obiceiul înhumării și înzestrării mortului cu cele necesare pentru o existență viitoare analoagă celei terestre. Din această eră primordială a civilizației umane începe elaborarea riturilor de înmormîntare, legate la anumite populații de canibalismul ritual care încetează a fi doar un fenomen de ordinul necesității economice ci aparține unei mentalități primitive ce considera canibalismul ca un mijloc de apropiere (însușire) a energiei se-

---

[1] P. Laviosa Zambotti, *Les origines et la diffusion de la civilisation*, p. 83.

[2] Idem, p. 84.

Scanned with OKEN Scanner

menilor — oameni, animale, plante, prin absorbirea unor părți din ele.

Vînătoarea, pescuitul și *culesul* de fructe și rădăcini au fost cele trei modalități ce au permis omului primitiv, la începuturile existenței sale, să rezolve problema dificilă a subzistenței timp de sute de mii de ani, pînă cînd, însăși experiența culesului și anumite condiții privilegiate de mediu l-au dus la o etapă cu adevărat revoluționară a progresului uman — *agricultura.*

Cert este că i-au trebuit omului multe sute de mii de ani de ucenicie în paleo și neolitic pentru a deveni stăpîn pe resursele mediului său material și pentru a dispune apoi rațional de ele și a deveni responsabil de propriul său destin.

Uneltele din paleolitic — dovedesc o treaptă inferioară de civilizație care a durat foarte mult. În desenele de pe unelte sau de pe pereții peșterilor găsim, alături de omul din paleoliticul inferior, animale meridionale, și alături de omul din paleoliticul superior — animale nordice; ceea ce ne arată direcția deplasării omului în funcție de condițiile exterioare.

Tabloul vieții și culturii din epoca paleoliticului superior din Europa — de obicei se consideră că acesta este momentul descoperirii focului și al apariției artei — cuprinde aspecte sugestive despre grupurile de populații și relațiile lor reciproce, începînd cam de acum 40.000 de ani. Tipul uman foarte apropiat de cel de azi este *homo sapiens,* care își are originea în omul *neanderthalian* sau în *homo sapiensis fosilis.* În această epocă, viața oamenilor depindea în întregime de vînătoare, pescuit, cules. Deci omul era în întregime subordonat naturii și lua produsele gata de la natură prin vînătoare, prin pescuit și prin cules. Abia în paleoliticul superior vînătoarea s-a îmbunătățit prin anumite invenții, prin anumite perfecționări ale uneltelor, ale armelor de vînătoare.

Cel mai mare pas pe care l-a făcut omul paleolitic spre civilizația în sens istoric, la un nivel superior de existență istorică, a fost *descoperirea focului:* „Prin cucerirea focului, omul își asigură controlul asupra unei

Scanned with OKEN Scanner

forțe puternice și a unor procese chimice spectaculoase". [1] Pentru prima dată el înfrînge și își aservește o mare forță naturală care i-a adus beneficii incalculabile. „Domesticirea focului, adică posibilitatea de a-l produce, de a-l conserva și a-l transporta, marchează, s-ar putea spune, separarea definitivă a paleantropilor de înaintașii lor zoologici. Cel mai vechi document, atestînd utilizarea focului, datează de la Ciu-Ku-tien, (aproximativ 600.000), dar e probabil ca domesticirea să fi avut loc cu mult înainte și în mai multe locuri" [2].

Alături de primele descoperiri tehnologice — transformarea pietrei în instrument de atac și apărare —, descoperirea și dominarea focului, dominarea distanței grație armei proiectil, „au asigurat nu numai supraviețuirea și dezvoltarea speciei umane, ci au produs, în egală măsură, un întreg univers de valori mitico-religioase, au incitat și au hrănit imaginația creatoare" [3].

Descoperirea focului poate fi pusă pe același plan de importanță, ținînd seama de consecințele ei, cu cele mai mari descoperiri din epoca noastră. Ea înseamnă punctul de plecare al unui nesfîrșit șir de invenții și descoperiri. La început, focul trebuia supravegheat, întreținut, omul nu învățase încă să-l producă în chip artificial; de aici ideea *focului sacru*, care se păstrează și la romani, de aici ideea acelor *vestale* ale gospodăriei, ale familiei, care întreținеau focul și asigurau buna rînduială a caselor romane. Ideea de a păstra focul, de a-l menține nestins a avut inițial drept cauză tocmai faptul că omul nu-l putea produce și trebuia să-l păstreze, să folosească focul luat din natură, pentru ca, într-o etapă ulterioară, el să învețe să-l și producă, ceea ce a însemnat deja un pas superior pentru metalurgia de mai tîrziu.

Faptul de a dispune în mod liber de foc a avut o importanță imensă, deoarece omul putea, în felul acesta, nu numai să controleze, dar să și provoace, să determine un fenomen straniu — cel puțin așa îi apărea — care

---

[1] Gordon Childe, *Făurirea civilizației*, p. 67.
[2] Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1981, p. 2.
[3] Mircea Eliade, op. cit., p. 4.

i-a aprins existența nu numai în sens fizic și l-a propulsat puternic spre trepte noi de civilizație, dar i-a aprins — vorbind la figurat — și imaginația. El devine un creator conștient. Deci putem socoti că, deși dezvoltarea culturii în paleolitic este înceată, nesigură, prin foarte numeroase dibuiri obscure, *vînătorul e primul om care a civilizat focul,* l-a transformat în factor de civilizație și care a produs o artă ce uimește și astăzi.

Sigur că viața omului primitiv, chiar pe această treaptă a evoluției sale nu era posibilă fără anumite cunoștințe, oricît de rudimentare — de zoologie, de botanică, de medicină, de aritmetică. Multă vreme omul primitiv nu a știut să distingă între operația abstractă a numărării și obiectele numărate. N-avea deci noțiunea de număr. Dar a învățat totuși să numere și acesta a fost punctul de plecare către o direcție de abstractizare mai tîrzie, de dezvoltare mentală prodigioasă.

Alternarea zilelor și nopților, deci o anumită ritmicitate a timpului, i-a produs intuiții vagi asupra timpului, fără a exista încă memoria colectivă sau individuală a timpului, fără a exista încă trecut, deoarece totul se limitează la o generație. Omul acesta neînarmat, atît de puțin pregătit pentru viață din punct de vedere biologic, luptă totuși cu curaj pentru existența sa, deși trăiește într-o ceață în mijlocul unor lucruri al căror rost de cele mai multe ori nu-l înțelege.

Vînătorii din paleolitic erau constrînși să emigreze după itinerarii condiționate de vînat; deplasările se produc deci în funcție nu de libera alegere, ci de necesitățile exterioare de viață, dar atunci cînd acești nomazi se aclimatizează într-un chip durabil, au putința să treacă de la o „noapte multimilenară de tribulații", la un mod de viață favorabil civilizației. „Sculptura și pictura își fac prima apariție ca expresie artistică autentică... Dar durata acestei civilizații a vînătorilor franco-cantabrici a fost compromisă de climat. Această civilizație era în mod necesar legată de frigul stepelor la care se aclimatizaseră turmele de bizoni, cerbi, elefanți..., cai sălbatici, urși, ... ameliorarea rapidă a temperaturii la sfîrșitul

Scanned with OKEN Scanner

Quaternarului obligă vînatul să se deplaseze către nord și nord-est". [1]

Și astfel, această cultură se stinge în epicentrul ei, dar continuă cu o nouă vitalitate în condiții de mediu favorizante — adică în regiunile septentrionale ale Eurasiei și Americii. Oricum, apogeul acestei culturi presupune o relativă stabilitate, posibilă în condiții specifice ale mediului ce s-au maturizat tocmai în Spania și Franța meridională. „Focarul cel mai strălucit al artei magdaleniene în Franța este Perigord. Dar această artă se manifestă de asemeni în nordul Spaniei și este destul de răspîndită în Elveția și în Europa centrală... Este vîrsta de aur a artei animaliere franco-cantabrice..." [2]. De altfel, în ciuda bogatelor sale cuceriri materiale și spirituale, nu știm nimic sau foarte puțin despre evoluția socială a acestei perioade.

Multă vreme cercetătorii au pus la îndoială existența artei primitive din paleolitic. Și, cu toate acestea, este cel mai minunat și mai uimitor lucru pe care l-a produs omul paleolitic. Activitatea artistică a vînătorilor prin modelare, prin decorativitate și chiar prin figurativul acestei activități plastice, îndeosebi *picturile parietale*, atinge un nivel artistic care este și astăzi admirat. Ceea ce îndreptățește aprecierea din *Encyclopedia Universalis* (vol. 13) că arta dinaintea scrisului nu e simplă ci extrem de complexă. Dincolo de numeroase probleme controversate (cum ar fi legitimitatea sau nonlegitimitatea termenului de preistorie, cronologia perioadei desemnate prin acest termen, cînd se termină preistoricul — odată cu apariția scrisului și folosirea metalelor, distincția dintre preistoric și istoric etc.), cert este că o foarte lungă perioadă a trecutului omenirii trebuie reconstituită fără existența scrisului și a arhitecturii. De aici, semnificația cognitivă, majoră a artei rupestre care ne dezvăluie ceva din viața omului epocii paleolitice. Aria geografică a acestei arte se întinde din Munții Ardeni pînă la Gibraltar, și Italia meridională și din Atlantic în Ucraina și

---

[1] P. Laviosa Zambotti, *Les origines et la diffusion de la civilisation*, p. 21.

[2] Idem, p. 93.

Scanned with OKEN Scanner

chiar în jurul lacului Baikal în Siberia, dar polul ei de atracție — după un secol de cercetări — a rămas arta franco-cantabrică ce exercită o adevărată fascinație asupra privitorului modern. Picturile parietale sînt însoțite de piese de mobilier, gravuri, sculptură, ornamentația obiectelor cu sau fără funcții precise, figurine în *rond bosse*, plăci, os gravat, decoruri fanteziste, figurative sau realiste. Mi se par exagerate aprecierile lui Guido A. Mansuelli care susține că nu există paleolitic specific european, în sensul că mărturiile vieții și activității omului pe pămînt apar relativ puțin diferențiate. Este adevărat faptul că se poate vorbi de o *relativă uniformitate a culturilor paleolitice*, dar diferențierile nu lipsesc, de pildă, între frescele de la Altamira, Lascaux și Tassili (așa cum vom vedea mai departe), chiar și prin faptul că alături de *funcția magică*, apar deja *exigențe estetice*, un început de interpretare a omului prin spirit, prin imaginație — cum observă cu justețe același autor.

În repertoriul tematic al artei din paleolitic pe primul plan se află motive animaliere — bizonul și calul sînt speciile cele mai frecvent reprezentate, bovidee, mamutul, toate acestea tratate realist. Din tematica de al doilea grad, asupra căreia a atras atenția A. Leroi-Gourhan, se disting personaje fantastice precum și subiecte feminine, mascate, vrăjitoare, siluete stilizate sau reprezentări simbolice a sexului și fecundității.

Paradoxul culturii primitive din paleolitic constă tocmai în această asociere bizară pe care sîntem obligați s-o facem între slăbiciunea sa în planul tehnicii, neputința sa tehnică și extraordinară forță artistică pe care a dovedit-o. În centrul și în răsăritul Europei, dar și în alte părți de pe glob, locul preponderent în manifestările artistice ale paleoliticului superior îl au gravurile pe os, sculpturile în os și piatră, îndeosebi statuete feminine cu o semnificație legată incontestabil de ideea fecundității. Cele mai vechi sculpturi înfățișează femei diforme, numite în mod ironic „Venus“ — vezi celebra *Venus din Mülesdorf*. Femeia se bucura de mare stimă, ca protectoare a vînătorii, ca factor principal în această fază matriarhală a societății primitive. Modul în care este

Scanned with OKEN Scanner

înfățișată femeia pentru a scoate în evidență ideea de fecunditate — e cunoscut : sînii proeminenți, exagerat de mari, ceea ce dovedește, prin modul execuției, o modelare interesantă, cu gradații plastice, cu repetarea ritmică a formelor. În general, este foarte dezvoltat simțul ritmului în scenele de luptă, în succesiunea formelor, unde mișcarea dobîndește o expresivitate greu de atins mai tîrziu. Și este evident de ce : pentru că omul din paleolitic trăia o viață extrem de agitată, de neliniștită, în mijlocul unei naturi atît de neprielnice, atît de vrăjmașe, în raport cu gradul său de dotare.

M. S. Kagan observa : „Pretutindeni descoperim *un grad cu atît mai înalt de activitate artistică, cu cît este mai vechi stratul cultural investigat*“ precizînd mai departe că nu este vorba de o idealizare de tip rousseauist a societății primitive ci de faptul că *structura activității psihice* a omului primitiv se caracterizează prin : „a) reflectă realitatea obiectivă în *funcție de raportul ei față de om* și nu în mod independent față de receptarea subiectivă a realității ; b) *cunoașterea și evaluarea* fenomenelor receptate sînt inseparabile ; c) *operațiile emoțional-intelectuale* sînt totalitare, nepermițînd individualizarea ideilor și acțiunea lor independentă“ [1].

Celebre au fost pînă de curînd mai cu seamă picturile magdaleniene din peșterile din Spania și sud-estul Franței. Geneza lor presupune un proces îndelungat de îndemînare artistică. Cînd, în 1879, arheologul Santuola a descoperit picturile murale din nordul Spaniei, celebrele picturi de la Altamira, efectul a fost năucitor : nimeni nu l-a crezut, a fost acuzat de escrocherie, în sensul că ar fi fost făcute de niște mari maeștri contemporani și el le dă ca primitive, pînă cînd experții și multe alte descoperiri au arătat adevărata lor vechime și au spulberat toate îndoielile.

Au fost descoperite apoi succesiv o serie de peșteri cu picturi parietale în Dordogne, Gironda, Calabria, Sicilia etc.

---

[1] M. S. Kagan, *Morfologia artei*, Editura Meridiane, București, 1979, p. 248.

Scanned with OKEN Scanner

Ne vom opri în continuare la unele din aceste descoperiri, dar înainte de aceasta este necesar să clarificăm, pe cît e posibil, unele aspecte teoretice.

Cum se explică la urma urmei, acest geniu artistic al omului din paleolitic? Poate prin legea psihică a compensației? Prin condițiile lui de viață? Omul acesta nu era în stare de elaborări logice, de noțiuni abstracte, de abstractizare în general, dar avea foarte dezvoltate facultățile perceptive, avea un simț al observației, o memorie sensibilă extraordinară. De fapt aceste însușiri țineau de nevoile existenței lui, de nevoile perpetuării lui. N-ar fi putut altminteri să reziste într-un mediu natural cu atîtea ostilități. Simțul observației se vede, de pildă, în modul în care sînt surprinse și redate contururile și mai ales *mișcarea*. Va trece multă vreme pînă cînd senzația mișcării și redarea sa plastică să mai atingă un asemenea nivel. „În liniștea și semiobscurul peșterii omul primitiv — cum spunea Alpatov — se desfată cu o vînătoare imaginară. Desenele de animale pentru care oricare artist modern l-ar putea invidia îi serveau ca țintă".[1]

Cu timpul — cum spuneam — s-a acordat o deplină prețuire aptitudinilor artistice ale omului primitiv, mai ales după ce au fost descoperite în multe asemenea grote fresce și chiar o adevărată Capelă sixtină. Poate și contrastul puternic din paleolitic între întunericul ce-l înconjura pe om la propriu și la figurat și geana de lumină palidă, tremurîndă, care făcea să prindă viață contururile diferitelor obiecte, poate că acest întuneric îi puneau mai bine în evidență, în firava rază de lumină, formele obiectelor.

Siegfried Giedeon remarca faptul că aceste peșteri nu au spațiu, în sensul pe care-l dăm noi acestui cuvînt, pentru că în ele domnește un întuneric veșnic „... Nimic nu scade mai mult adevărata valoare a artei preistorice decît strălucirea luminii electrice în acest regat al nopții veșnice. Torțele sau micile lămpi de piatră (...) permit să se întrevadă numai în mod fragmentar culorile și

[1] Mihail Alpatov, *Istoria artei*, vol. I, Editura Meridiane, București, 1962, p. 41.

Scanned with OKEN Scanner

contururile obiectelor reprezentate. Într-o asemenea lumină dulce și pîlpîitoare, aceste obiecte dobîndesc o mișcare aproape magică. Sub o lumină brutală, liniile grave și chiar planurile colorate își pierd din intensitate și dispar cîteodată cu totul. Numai într-o lumină adecvată, fondul zgrunțuros al desenului nu eclipsează trăsăturile lui fine".[1]

Și apoi să nu uităm că este vorba de un vînător. Pentru vînător perceperea formelor în mișcare era o chestiune vitală de existență zilnică. Ne putem imagina în ce măsură i s-a perfecționat această aptitudine de percepere acută, exactă și foarte maleabilă a formelor în mișcare. La vînătoare el avea nevoie de o asemenea capacitate de percepere a animalelor care îl atacau sau pe care trebuia să le vîneze el. În această luptă disperată pentru existență, iată că se ivește datorită acestor aptitudini un nucleu de artă, un nucleu de frumusețe, care reprezintă tot ce a creat mai frumos și mai plin de farmec omul acestei vîrste.

Arta orînduirii primitive, s-a distins mai ales în paleolitic printr-o mare varietate a formelor, prin prospețimea concepției („concepție" în sens de vizualitate nu de concepție teoretică), prin vioiciunea expresiei și adesea prin puritatea ei naivă. Desenele, gravurile, frescele din paleolitic aveau atunci pentru vînători și virtuți magice. Ca și aprinderea focului, aceste frescé evocau nu un act de creație pură, ci unul legat, fără îndoială, de viața zilnică a omului primitiv, dar aveau, dincolo de aceasta, o spontaneitate și o puritate indiscutabile.

Caracterul magic al acestor picturi constă în faptul că omul socotea că trebuie să-și facă favorabil animalul, să și-l apropie, să-i adore imaginea în scopul de a-l face să se lase prins și mîncat. Credința aceasta că se poate acționa cu mai multă eficacitate asupra animalului dacă îi surprindem formele în pictură sau în sculptură, dacă ni-l apropiem pe această cale s-a păstrat multă vreme, pînă în epoca noastră. Este adevărat ce spun acei cercetători că nu religia a creat arta, ci, dimpotrivă, arta

[1] Apud, M. Mc Luhan, *Galaxia Gutemberg*, Editura politică, București, 1975, p. 117.

Scanned with OKEN Scanner

este aceea care a dezvoltat și a modelat sensibilitatea omului. Să-i dăm cuvîntul lui Elie Faure: „Religia nu creează arta, dimpotrivă, arta este aceea care o dezvoltă și o așază victorioasă în sensualitatea omului, dînd o realitate concretă imaginilor fericite sau înspăimîntătoare sub care îi apare acestuia universul".[1] Se credea, în orice caz, și asta este important, că omul prinde mai multe puteri, își sporește puterea de acțiune asupra obiectelor, asupra animalelor, atunci cînd le surprinde imaginea pe cale plastică. „Arta a contribuit astfel la îmbogățirea spirituală a societăților din paleoliticul superior. Dacă artistul din peșteri a executat gravurile și picturile care suscită admirația oamenilor moderni în scopuri magice, utilitare, nu înseamnă mai puțin că el trebuie să fi încercat și o anume emoție artistică".[2]

O atitudine mentală „comună primitivilor și care reamintește copilăria constă în a concepe toate lucrurile animate: oameni, animale, plante sînt înglobate în aceeași concepție animistă; toate diferențele spirituale între diferite grupuri de ființe și de lucruri sînt abolite și astfel, spiritul unui animal nu diferă substanțial de cel al unui om și chiar de al unui animal deosebit de feroce și puternic care trebuie să inspire, în același timp, mai multă teroare și respect decît omul cel mai de temut".[3]

Sculpturile și figurile murale nu au rezultat dintr-un simplu instinct artistic, ci au constituit o nevoie materială și spirituală, dar cu timpul, pe lîngă această motivare obiectivă, economică, socială, în executarea de forme artistice au apărut și motivații de ordin estetic, de ordin psihic. Condițiile în care se lucra erau foarte grele. Viața vînătorului era pusă sub semnul violenței. „Niciodată vreo societate omenească — cum spune Elie Faure — nu s-a identificat mai mult cu mediul său decît triburile de vînători de reni. Vînatul și pescuitul sînt mijlocul și

---

[1] Elie Faure, *Istoria artei*, vol. I, Ed. Meridiane, București, 1970, p. 74.

[2] Gordon Childe, *De la preistorie la istorie*. Ed. științifică, București, 1967, p. 55.

[3] Pia Laviosa Zambotti, *Les origines...*, p. 98.

Scanned with OKEN Scanner

totodată scopul vieții și aspra existență se continuă chiar și seara, chiar și noaptea, în caverna care face parte din scoarța pămîntului, de unde omul a trebuit să gonească leul și ursul". [1]

În aceste caverne pe care și le-a disputat la început cu animalele incomparabil mai puternice decît el, omul a făurit aceste frumuseți, aceste imagini, care reprezintă și astăzi un motiv de uimire, de curiozitate, de surpriză, cu atît mai mult cu cît imaginile animalelor care îl inspirau (pentru că se inspira în primul rînd din viața de vînătoare, o viață plină de surpriză și de pericol) trebuiau să fie fixate în cotloanele cele mai îndepărtate și întunecoase ale cavernei, în ungherele cele mai adînci, unde puterea lor sporea parcă prin întuneric și mister. Se știe în ce condiții a lucrat Michelangelo la Capela Sixtină. Putem să ne imaginăm cît de cumplite au fost condițiile în care omul din paleolitic, în taverne întunecoase și cu o lumină extrem de palidă, a putut să dea naștere unor adevărate capodopere. Oricît ne-am strădui noi să găsim explicații raționale, nu putem să nu păstrăm o rezervă de uimire, de emoție și surpriză, ca față de ceva cu totul minunat, care nu se poate încadra în nici un fel de scheme rigide.

Controversat a fost și caracterul grotelor — locuințe sau sanctuare. „Întrucît picturile se găsesc destul de departe de intrare, cercetătorii sînt de acord în a considera grotele asemeni unor sanctuare. De altfel, multe din aceste peșteri erau nelocuibile și dificultățile de acces accentuau caracterul lor numinos. Pentru a ajunge în fața pereților pictați trebuiau parcurse sute de metri, ca în cazul grotei de la Niaux, sau a celei de la Trois Frères. Grota de la Gabreret constituie un veritabil labirint și cere cîteva ore ca să o vizitezi...". [2]

Aș observa totuși că nu putem face încă, în paleolitic, o distincție între „casă" de locuit și sanctuar, între „casa" zeului și casa omului. Grota era deocamdată pentru om singurul spațiu — temporar, de mai scurtă sau mai lungă durată — cu funcții multiple, de locuit, de

---

[1] Elie Faure, *Istoria artei*, p. 68.
[2] Mircea Eliade, *Istoria credințelor...*, p. 16.

Scanned with OKEN Scanner

operații magice, de cult și de îngropare a morților. Dificultățile erau într-adevăr mari, dar ele nu puteau fi mai jenante pentru locuire decît pentru executarea unor fresce murale de extraordinară măiestrie.

La Altamira toate animalele sînt înfățișate în turmă dezordonată, dar în mijlocul lor apar cîteva figuri de ordine și polarizare pe care numai un mare artist le-a putut realiza : desenul e sigur, sintetic, voluntar, iar modelajul subtil și autoritar ca o mătase cu ape, cu treceri discrete. [1]

Paleoliticului superior îi aparțin și frescele de la Lascaux. În colecția *Les Grandes Siècles de la Peinture* a prestigioasei SKIRA, George Bataille prezintă și analizează aceste fresce sub titlul semnificativ *La peinture préhistorique ou la naissance de l'art.* Este vorba de o peșteră descoperită întîmplător, în 1940, în Périgord, valea Vezère, la 2 km de orășelul Montignac, de niște copii care, jucîndu-se, au căzut în ea prin groapa făcută de un arbore dezrădăcinat. Bataille le apreciază ca fiind ansamblul cel mai important al picturii preistorice, cu o vechime de circa 15—20.000 ani, cu o remarcabilă stare de conservare. Este o nouă, o imensă zi-lumină ce se naște din noaptea timpului, este într-atît *aurora* speciei umane încît pare că omul Lascaux a creat din nimic o extraordinară lume a artei, a unor semne seducătoare, născute din emoție și necesitate și adresîndu-se emoției. Poate că picturile Lascaux nu sînt cele mai vechi, dar ele reprezintă ansamblul cel mai frumos și mai intact. „Aceste picturi din fața noastră sînt numai culoare, ele ne comunică o emoție puternică și intimă" — spune Bataille. Ele au prospețimea tinereții, sînt ca niște comori din *O mie și una de nopți* și produc vizitatorului o impresie copleșitoare, el este fascinat de mirajul lor, are senzația că se află în fața uneia din minunile lumii.

Lascaux face parte dintr-un ansamblu, iar peștera cea mai bogată este ca o prismă în care se reflectă înflorirea artei din așa numita civilizație *aurignacienne,* de-

[1] Cf. Elie Faure, *Istoria artei,* p. 71.

finită de abatele Breuil prin folosirea unui anumit fel de unelte, succedînd culturilor masteriene. Omul Lascaux a trăit în Auriguac-ul mediu și superior, constituind punctul terminus al unei civilizații ce se întinde pe un vast teritoriu. Starea de perfecțiune a acestei arte reprezintă mărturia unei experiențe sociale și de cultură materială relativ bogată, deoarece bogăția coloristică, amplitudinea și finețea acestor fresce nu pot fi asociate cu o umanitate săracă și profund deficitară. Desigur, ar fi o eroare să-l idilizăm pe acest om, să negăm cumplitele vicisitudini și mizerii ale vieții sale, dar e cert că el s-a putut ridica mai presus de aceste mizerii printr-o uimitoare capacitate de decantare și umanizare a impresiilor sale despre lumea înconjurătoare.

Marea sală sau *Sala taurilor* largă de vreo 10 m, lungă de 30 m, dar lăsînd impresia unei rotonde a fost numită „locul nașterii noastre spirituale". Despre această sală s-a spus din nou că este o *Capelă Sixtină a Preistoriei*. Despre zugravii acestei grote s-a spus că „au rămas cei mai mari pictori animalieri ai tuturor timpurilor". „Pentru ei, animalul nu era, ca pentru olandezi, un fragment din blîndul peisaj al unei Arcadii pastorale; ei îl vedeau ca printr-o străfulgerare, încărcat de spaimă, tensionat, viu, dar consacrat de-acum morții".[1] Ea a fost decorată în fața intrării cu o lungă *friză animală*. Dominată de patru tauri giganți (unul este lung de peste 5 m). Către partea din mijloc o lungă galerie, a cărei intrare nu întrerupe dezvoltarea mișcată a frizei. Se mai află aici, pe peretele stîng, și un animal imaginar, *Licornul* (sau *Paricornul*)[2] — este ca un moment al fantasticului în această artă realistă —, apoi cerbi și cai. După sala taurilor se pătrunde într-o galerie axială — un culoar lung fără ieșire, sinuos, ai cărui pereți tresaltă de viață: la intrare, o dezordine fericită de figuri alcătuiește după părerea lui Bataille una din compozițiile de artă cele mai profunde

[1] Zbigniew Herbert, *Barbarul în grădină*, Editura Univers, București, 1980, p. 8.

[2] Prezența acestui animal fantastic pare să confirme „că sîntem într-un loc de cult, de farmece și de magie" că „grota de la Lascaux nu a fost o peșteră locuită, ci un sanctuar..." (Zbigniew Herbert, op. cit., p. 7).

Scanned with OKEN Scanner

din toate timpurile ; apoi o lungă friză de mufloni și de cai mici. Varietatea și finețea culorii dă acestui mare decor o strălucire de piatră prețioasă iar pe peretele stîng se află una din cele mai puternice compoziții ale peșterii : un taur imens acoperă alte figuri apoi se succed un taur negru și un cal galopînd, o vacă cu capul negru și corpul roșu ; toate aceste imagini sînt pătrunse de eleganță animalieră și de forță expresivă. În galerie mișcările sînt mai dezordonate, nu au spectaculozitatea sălii, dar caii „chinezi“ (asemănători cu anumite picturi chineze), friza cailor mici, cai galopînd, cai căzînd într-o precipitare ce *pare* dezordonată, siluete clare, strălucite, culori de mare vivacitate, în contrast cu albul calciului pe care sînt pictate, totul conferă galeriei o uimitoare și admirabilă frumusețe. Același autor polonez spunea despre așa numitul „cal chinez“ că face parte „dintre cele mai frumoase portrete animaliere și nu numai din arta paleolitică, ci din aceea a tuturor timpurilor“.

În dreapta *Marii Săli,* o trecere îngustă duce la *Nef* și *absidă* — o lungă sală de mari dimensiuni al cărei plafon alcătuiește o boltă înaltă. Ansamblele sînt mai spațioase și maiestoase. În *Nef,* pictura este repartizată în patru grupe, clar izolate una de alta : trei se succed la stînga — cea dominată de muflon, cea a unei impozante vaci negre, care domină prin masa sa monumentală *Nef*-ul, iar mai jos cei doi bizoni ; pe peretele din dreapta se află friza cu capete de cerbi, desenată în linii mari, animalele parcă înoată cu capul ridicat, pictura este însă foarte ștearsă, doar coarnele au rămas perfect vizibile.

În *Marea Sală,* în galerie și în *Nef* se află și semne ininteligibile, figuri policromice rectangulare.

Lascaux ne îndepărtează de arta popoarelor înapoiate și ne apropie de civilizațiile cele mai efervescente. Totul se mișcă. Un sentiment de dans al spiritului, o frumusețe fără rutină ce emană de la mișcări febrile ; ceea ce ni se impune în fața acestei arte este libera comunicare a ființei și a lumii ce ne înconjoară. Prin vivacitatea și prospețimea lor, aceste picturi degajau un farmec incomparabil, iar din compoziția lor dezordonată se întrevede o viață totodată sălbatică și grațioasă. Niciodată pînă atunci nu mai apăruse atît de sensibilă prezența

Scanned with OKEN Scanner

omului dintr-un trecut atît de îndepărtat, numai că viziunea atît de umană a pictorilor anonimi se limita la reprezentările animale. Chiar atunci cînd voia să se reprezinte pe el însuși, o făcea sub masca animalului, cum ar fi reprezentarea unui dansator mascat în bizon și cîntînd dintr-un instrument (probabil, flaut), din peștera *Trois Frères*. Sau într-o manieră foarte stilizată, pînă la schematism, precum gravura devenită celebră datorită abatelui Breuil numită *Marele Vrăjitor*, din aceeași peșteră, de 75 cm înălțime, în care numai membrele inferioare, sexul și poziția de dansator ne indică o făptură umană. „Așa cum îl vedem în fotografiile recente, *Marele Vrăjitor* era mai puțin impresionant. Totuși el poate fi interpretat ca un «Stăpîn al Animalelor» sau un vrăjitor care îl personifică. De altfel, pe placa de ardezie gravată din Lourdes se distinge un om înfășurat într-o piele de cerb, cu o coadă de cal și purtînd pe cap coarne de cerb". [1] Însuși aspectul primar al divinității este reprezentat sub formă animalieră. Animalul din motivele totemice era privit ca egalul omului, avînd o viață asemănătoare cu a sa. Superioritatea de ordin tehnic și magic a omului este compensată la animal de forța sa fizică, de agilitate și acuitatea văzului. Este o cultură de tip totemic, o explozie de lumină în noaptea timpului și a spiritului și care avea să străpungă această noapte ajungînd pînă la noi, o cultură limitată de cîteva focare izolate căreia unii autori i-au găsit totuși unele mărturii de continuitate, de trecere de la exaltarea vieții animale la celebrarea omului. Căci „în timp ce arta franco-cantabrică celebrează animalul ca atare, fără a-l atașa la o secvență scenică, arta de Alpera pune omul pe primul plan ca actorul expedițiilor de vînătoare... Tratarea figurilor este foarte vie, acțiunile totdeauna foarte dinamice". [2] Această nouă artă are ca centru de geneză și înflorire Spania de sud-est. În această privință, se citează de obicei cuvintele lui Lot-Falck care scrie în *Les rites de chasse chez les peuples sibériens*: „Vînătorul trata ani-

[1] Mircea Eliade, *Istoria credințelor...*, p. 17.
[2] P. Lavlosa Zambotti, *Les origines...*, pp. 105—106.

malul ca pe o ființă cel puțin egală lui. Observînd că, pentru a se hrăni, acesta vînează ca și el, gîndea că are un model identic de organizare socială. Superioritatea omului se realizează doar în domeniul tehnic, prin introducerea uneltelor; în domeniul magic, omul îi atribuie animalului o forță nu mai mică decît a sa proprie. Pe de altă parte, însă, animalul e superior omului în una sau mai multe privințe: prin forța sa fizică, prin agilitate, prin perfecțiunea auzului și mirosului, adică prin toate calitățile apreciate de un vînător...". Titlul unui volum de poezii de Paul Eluard a fost parcă inspirat de lumea spirituală a omului Lascaux — *Les Animaux et leurs hommes*.

În sfîrșit, o altă ilustrare strălucită a artei paleoliticului superior comparabilă cu descoperirile de la Altamira și Lascaux, sînt *frescele din Tassili-Sahara*.

Este vorba de labirintul de stînci din Tassili, care ascunde comori de artă ce întrec — după opinia unor autori — tot ce s-a descoperit pînă acum, prin varietatea stilurilor și subiectelor, prin modul de execuție. Găsim aici „cel mai mare muzeu de artă preistorică din lume cuprinzînd imagini de o calitate extraordinară" [1], îndeosebi femeile din Djabboren și Sefar pictate în mărime naturală, pe care nu le-ar renega nici cele mai strălucite școli de artă. Această descoperire răstoarnă toate datele existente în materie de artă preistorică. Există două stiluri principale care se pot distinge aici: *un stil simbolic*, care este mai vechi și după toate aparențele de origine neagră, și un *stil mai naturalist*, mai recent, care vădește influențe nilotice, adică de pe valea Nilului. (În general această artă este înrudită cu arta Nilului superior). Ele sînt comparabile cu picturile franco-cantabrice, dar, cum zice Henri Lhote care a condus lucrările pentru descoperirea acestui muzeu, ca document de cunoaștere le întrec pe acestea. Picturile din Tassili constituie adevărate arhive — spune Lhote — care îngăduie o idee foarte clară despre străvechii locuitori ai Saharei, despre diferitele tipuri de populații care s-au succedat pe

[1] Henri Lhote, *Frescele din Tassili*, Editura Meridiane, București, 1966, p. 11.

Scanned with OKEN Scanner

acest teritoriu, despre valurile de păstori care l-au străbătut, despre influențele străine care au intervenit. Aceste descoperiri aruncă o lumină nouă asupra unei perioade de cel puțin opt milenii din istoria celui mai mare deșert de pe glob. Bilanțul expedițiilor conduse de Lhote este foarte bogat : circa 200 de fresce, care, puse cap la cap, reprezintă o suprafață de 500 m², o contribuție hotărîtoare, fără îndoială, la cunoașterea istoriei artelor și a străvechilor culturi din Africa. Ele au stîrnit curiozitate, uimire în întreaga lume. Rezerve au fost foarte puține în comparație cu primele descoperiri de la Altamira. Unele dintre aceste picturi au un stil atît de modern în modul de execuție, încît unii le-au atribuit — negăsind alte explicații — marțienilor, unor vizitatori de pe alte planete ; alții le-au atribuit atlanților, un fel de descoperire a Atlantidei ; Problema Atlantidei a fost mult dezbătută de la Platon încoace ; printre multe alte ipoteze, despre Atlantida s-a crezut, la un moment dat, că n-a fost o insulă înghițită de ocean, ci mai degrabă a fost o civilizație care s-a dezvoltat pe locurile unde este acum Sahara. Dar, dincolo de toate aceste explicații mai mult sau mai puțin fanteziste rămîne valoarea artistică a acestor fresce care ne arată pînă la ce nivel s-a putut ridica cultura vînătorilor înarmați cu ciomege, cu bumeranguri, a păstorilor și arcașilor, a unor războinici primitivi care foloseau calul sălbatic. Dintre populațiile care au mai supraviețuit pe aceste locuri se poate spune ceva despre *cultura străveche a tuaregilor,* o cultură de păstori și care a produs în trecut adevărate tapiserii magnifice, cu un simț al decorativului care face din multe asemenea picturi parietale capodopere ale artei tassiliene. Oamenii din Tassili au avut o adevărată sete de imagini — s-ar putea spune —, o dorință greu de egalat de a da viață tuturor ideilor sensibile care le mișcau ființa, pentru că au pictat oriunde găseau un loc prielnic : în primul rînd, unde locuiau, în adăposturile lor, în stînci, în grote. Tema favorită era boul, reprodus în mii de exemplare (asta a și dat naștere unei întregi perioade numită *bovidiană)* ; de asemenea siluete de femei cu cap de pasăre (ceea ce dovedește și un anumit *simț*

Scanned with OKEN Scanner

al fantasticului), identice cu cele descoperite în unele morminte egiptene, *figuri de oameni cu capul rotund*, deosebit de originale, așa-numiții *marțieni*; acestea sînt de fapt picturile care i-au determinat pe unii să le atribuie marțienilor; sînt cele mai remarcabile reprezentări picturale de *oameni cu capul rotund* — mai ales la Djabboren — una din aceste figuri este înaltă de șase metri. O altă figură foarte impresionantă este *zeița cornută*, de o mare originalitate. Remarcabile sînt de asemenea *mîinile pictate* cu deosebită finețe (în pictură redarea mîinilor este elementul cel mai expresiv, după față, după expresia ochilor, după ceea ce spune fața omenească); prezența lor evocă pînă la obsesie atmosfera locurilor bîntuite de duhuri. Lumea aceasta, care era deja un deșert în antichitate, deși oazele erau mai numeroase și populația era mai numeroasă, lumea aceasta, ca și lumea arabă de altminteri, era bîntuită de tot felul de superstiții, era o lume magică prin înfățișarea ei, o lume care credea în magie. Tassili e o țară de vrăji și de vrăjitorie, de descîntece, la care oamenii recurg, cum se știe, atunci cînd nu pot descifra adevărata rațiune a lucrurilor și le atribuie forțe malefice. Sînt locuri bîntuite de așa-numiții djini — duhuri— (există și în *O mie și una de nopți* un episod — *Pescarul și djinii*, unde e vorba de un asemenea duh care iese din mare). Femeile prepară elixiruri pentru a-și supune bărbații, pentru a micșora forța lor fizică și rezistența morală. Această imaginație saturată de duhuri a și dat naștere acelei figuri monstruoase numite *Omul cumplit al nisipurilor*. Sau, să mai amintesc și *marea scenă a adorației* de 30 m², reconstituită în întregime la *Muzeul omului* din Paris. O altă frescă uluitoare este situată într-un adăpost cu plafonul scund de 9 m lungime și 12 etaje, care corespund unor epoci diferite. Sau fresca micilor mufloni, precum și cele două figuri șezînd, comparabile cu capodopere grecești sau din Renaștere. Toate acestea dovedesc, pe de o parte, un simț al proporțiilor destul de dezvoltat, o înclinare către grandios, către formele mari, impunătoare, dar și simțul miniaturizant, care se manifestă mai ales în Extremul Orient, în Japonia de pildă. Mișcarea este foarte bine redată; descompunerea mișcării în picturile

Scanned with OKEN Scanner

parietale din Tassili vădește un simț al succesivității imaginilor foarte dezvoltat.

Itinerarul culturii paleolitice superioare este rezumat astfel : „Marele ciclu cultural al vînătorilor superiori își are germenii pe litoralul Mediteranei orientale și în teritoriile limitrofe ale Orientului Apropiat ; ea își găsește apoi expresia completă și apogeul în arta de transplantare franco-cantabrică și în teritoriile vecine, grație mai ales aportului curentului magdalenian de os, necunoscut Mediteranei : avem aici focarul său creator *primar*. El va găsi apoi în centrul Europei un focar *secundar* important, chiar dacă nu a reținut toate trăsăturile vîrstei de aur. Expansiunea sa nu se oprește aici ; ea formează un focar *terțiar* în toată Europa septentrională, din Extremul Orient pînă în centrul Rusiei. Ea găsește, în fine, în Scandinavia și Baltica un ultim centru derivat, decăzut și tardiv în raport cu precedentele, dar în anumite privințe reînnoit și reanimat de curentele cele mai recente de proveniență diversă". [1]

În esență, etapele principale ale acestei arte au fost : *perioada vînătorilor*, în care predomină scenele de vînătoare în general, a *păstorilor de bovidee* sau *bovidiană*, în care predomină — multiplicat la nesfîrșit — boul, *perioada păstorilor cu care și cavalerie* și *cu cămile*, în care elementele de compoziție sînt mai dezvoltate, în fine *perioada oamenilor cu cap rotund* sau *așa-numiții marțieni*, care este ceva mai recentă. *Gigantismul, înclinarea către monumental, către gigantesc, nu este asociată și cu o evoluție artistică pozitivă*. Gigantismul, de cele mai multe ori — și nu numai în cultura Tassili —, este însoțit de o decădere artistică, de o involuție stilistică, de o mai mică preocupare pentru finețe, pentru rafinamentul formelor, pentru minuția descripției și a zugrăvirii lor. Vom vedea altă dată cînd vom discuta despre tipul de monumentalitate românesc sau japonez, că sînt popoare, sînt stiluri de cultură care se asociază mai bine cu o monumentalitate discretă și nongigantescă decît una a formelor mari, multiplicate și copleșitoare. Dar aceasta este o lecție de istorie a artei care s-a cristalizat

[1] Pia Laviosa Zambotti, *Les origines...*, p. 110.

Scanned with OKEN Scanner

mai tîrziu ca atare ; deocamdată, în perimetrul culturii tassiliene observăm această inegalitate stilistică între perioada vînătorilor și chiar a păstorilor de bovidee și cea a așa-numitului gigantism mai recent.

A fost asociată experienței spirituale a omului din paleolitic și o anume ideologie religioasă, respectiv *șamanismul* — idee controversată, îndoielnică chiar pentru Mircea Eliade, pentru care „experiența extatică în sine, ca fenomen originar, este constitutivă condiției umane“ [1]. El observă însă că, premise ale unei ideologii religioase există de pe acum, de vreme ce nu ne putem imagina o epocă în care omul să nu fi avut vise și stări de visare, asociate cu stări de transă, cu pierderea conștiinței, interpretată ca o desprindere, autonomizare și călătorie a sufletului. Evident, numai că asemenea trăiri și experiențe spirituale nu sînt întotdeauna extatice și nu duc obligatoriu la forme ideologice de tip religios.

În mod similar stau lucrurile în legătură cu teoria lui Leroi-Gourhan, care are mai multe merite în studierea unor statuete cu largă arie de răspîndire — din sud-vestul Franței pînă la lacul Baikal în Siberia și din Italia de nord pînă la Rin ; el a subliniat îndeosebi funcția centrală a polarității masculin-feminin în arta paleolitică, unitatea simbolică a acestei arte — picturi și reliefuri rupestre, statuete sau plachete de piatră, dar el reduce totul la funcții religioase, vede în totul un *limbaj* al religiei paleolitice ; în realitate există aici un simbolism cultural mult mai bogat, o experiență culturală mult mai diversă, din care se vor naște și forme de ideologie religioasă, dar și forme cultural-artistice laice care numai în chip abuziv au fost subordonate religiei, sau incluse în orizontul ei.

3. Revoluția neolitică

Civilizațiile agricole nu apar fără nici o continuitate cu centrele culturale din paleoliticul superior, ci sînt pre-

[1] Mircea Eliade, *Istoria credințelor...*, p. 18.

Scanned with OKEN Scanner

gătite încă din neolitic printr-o îmbogățire a experienței de muncă, îndeosebi în ceea ce privește culesul, prin ceea ce s-a numit o *cultură preparatorie*, de *tranziție*, localizată la întîlnirea a două continente — asiatic și african — și „născută în mediul vînătorilor superiori, sub forma unei specializări a industriei feminine a culesului“ [1]. Termenul *industrie* este exagerat folosit aici, dar el are în orice caz o altă semnificație decît în lumea modernă. Cert este că această trecere la cultura agricolă determină un *ritm al progresului fără precedent*.

Apariția și înflorirea propriu-zis a unei agriculturi raționale a fost determinată, după d-na Zambotti, prin acțiunea concentrică a trei factori principali : un factor *climatic* și de floră care favorizează dezvoltarea și primatul culesului asupra vînătorii ; întinderea relativ limitată a teritoriului dintre Eufrat și Nil, în mod deosebit favorabil raporturilor culturale între grupele și popoarele implicate, și mai ales factorul *hidrografic* — adică fertilizarea naturală asigurată de revărsările Nilului, Eufratului și Tigrului. Dar convergența acestor factori a putut fi rodnică numai datorită elementului uman care a știut să pună în valoare toate acele potențialități de progres. Și astfel, fertilitatea solului, care se reînnoiește anual, a dus pentru prima dată în istorie la o viață sedentară stabilă ce favorizează un progres intensiv și durabil al culturii. Creșterea producției agricole a dus la perfecționarea și diversificarea construcțiilor de case, de canale de irigații și ziduri de apărare împotriva triburilor nomade sau a vecinilor mai săraci, favorizînd totodată schimburile economice și culturale — iar comerțul, la rîndul său, a dezvoltat istețimea, perspicacitatea individuală, spiritul întreprinzător. Progresul uman înfăptuit de cultura agricolă se exprimă mai ales în : *creșterea animalelor domestice, perfecționarea ceramicii* și *țesutul de fibre vegetale*. În legătură cu creșterea vitelor, una dintre primele mari invenții ale mediului agricol presumerian a fost *carul*, ca mijloc de comunicare și transport. În faza de trecere spre civilizația aristocrației gen-

[1] Pia Laviosa Zambotti, *Les origines...*, p. 146.

Scanned with OKEN Scanner

tilice, este cunoscut carul cu patru roți și carul de război. În Mesopotamia și Babilonia, carul avea, de asemenea, la început, o destinație sacră — cu ocazia sărbătorilor purta în procesiune imaginea ființelor divine, îndeosebi a zeiței-mame.

Așa-zisa revoluție neolitică este apreciată de Gordon Childe ca prima revoluție „care a zguduit o economie în oarecare măsură receptivă, a transformat pe oameni în producători activi, stăpîni pe resursele lor alimentare". [1] Pentru prima dată oamenii au început să întrebuințeze unelte făurite de ei înșiși pentru a cultiva cîmpurile, pentru a îmbunătăți recoltele, pentru a selecționa plantele și pentru a domestici animalele.

Sfîrșitul paleoliticului a fost determinat în parte de un fenomen geologic: *sfîrșitul epocii glaciare* către anii 8 000 î.e.n., care a făcut să se schimbe radical climatul, flora și fauna. Pădurea s-a substituit treptat stepelor arctice. „Noile culturi care s-au dezvoltat în mileniile ulterioare aparțin perioadei mezoliticului. În Europa occidentală ele sînt net mai sărace decît grandioasele creații ale paleoliticului superior. Dimpotrivă, în Asia de sud-vest și în special în Palestina, mezoliticul constituie o perioadă axială: este epoca domesticirii primelor animale și a începuturilor agriculturii". [2]

Creșterea vitelor și *agricultura*, ocupațiile de căpetenie ale omului în neolitic, l-au făcut pe om stăpînitor al unor noi resurse, deși o bună bucată de vreme în neoliticul inferior bărbații au continuat să se ocupe cu vînătoarea considerată multă vreme ca singura ocupație demnă de bărbați, agricultura ținînd de resortul femeilor. A trecut multă vreme pînă cînd grădinăritul, de pildă, și-a dobîndit o anume noblețe — să spunem așa — un statut social de mai mare demnitate pentru ca bărbații să treacă și ei la acest tip de ocupație. [3]

Apar acum două aspecte noi în sistemul de producție: a) *acumularea de rezerve locale* și de surplusuri destinate schimbului; apare pentru prima dată ceea ce

---

[1] Gordon Childe, *Făurirea civilizației*, p. 82.
[2] Mircea Eliade, *Istoria credințelor...*, p. 29.
[3] Cf. Gordon Childe, *Făurirea civilizației*, p. 95.

Scanned with OKEN Scanner

s-a numit în epoca modernă *supraproducție,* o producție care nu era strict necesară pentru nevoile imediate, ceea ce a făcut însă necesară crearea de depozite pentru fondurile acestea de rezervă ; b) se realizează o anumită *autonomie,* care a făcut ca economia aceasta domestică din neolitic să fie oarecum închisă, un fel de *autarhie economică* care, dealtminteri, s-a păstrat multă vreme în agricultura diverselor popoare ale lumii pînă în epoca modernă, în ținuturile mai înapoiate. Această autarhie economică nu însemna, totuși, izolare. Schimbul era posibil și chiar se efectua, dar firește pe o scară destul de redusă încă.

O unealtă de lucru care a cunoscut o dezvoltare semnificativă în neolitic a fost *războiul de țesut,* care e o unealtă destul de complexă, și apreciată chiar ca „una din cele mai mari cuceriri tehnologice ale omenirii. Războiul de țesut reprezintă un exemplu într-adevăr genial de știință aplicată“ [1] (cuvîntul „știință“ trebuie să fie luat aici în sensul de *cunoaștere exactă,* de cunoaștere *reală* a lucrurilor).

Grădinăritul are și semnificația culturală, civilizatorie, a unui ținut cucerit de om și transformat, o pădure virgină, un teren care a fost pămîntul tuturor, devine un ținut cultivat de om, civilizat de om, în care el își pune pecetea sa.

Grădinăritul și *țesutul* reprezintă încoronarea unei prodigioase acumulări de experiență și de cunoștințe aplicate. Aceste acte de muncă fundamentale care rezultă din agricultură, din grădinărit, din creșterea vitelor, din țesut erau însoțite de rostirea unor formule magice, de tot felul de acte rituale care s-au transmis prin tradiție din generație în generație, întocmai ca și procedeele tehnice sau tehnologice. Vom vorbi mai tîrziu de magie, dar reținem de pe acum faptul că procedeele tehnologice se îmbină acum cu rituri magice și acest lucru este extrem de important pentru omul primitiv, pentru că ceea ce nu putea el să realizeze cu ajutorul uneltelor prin acțiunea directă, materială, asupra lumii

[1] Gordon Childe, op. cit., pp. 106—107.

Scanned with OKEN Scanner

înconjurătoare avea iluzia, dar o iluzie fertilă, totuși, stimulativă, pentru gîndurile și sensibilitatea lui, că va putea să realizeze prin procedee magice, printr-un fel de proiecție a eului său în cele ce-l înconjoară. Credea că astfel își apropie mai bine obiectele, lumea, tot ceea ce reprezintă un factor de necesitate pentru viața sa.

Un lucru extrem de important este și *socializarea experienței*. Tradiția nu este, de fapt, altceva decît o experiență socială și culturală cristalizată și socializată, transmisă apoi urmașilor. Prin tradiție, prin socializare, toate aceste cîștiguri de cunoaștere și de muncă devin un bun al tuturor și acest patrimoniu comun este respectat cu sfințenie, iar aceasta creează chiar o anume uniformitate, o anume autonomie și stabilitate a regulilor de muncă și de comportament multe secole.

Stăpînirea unor noi surse energetice, exercitarea unor noi tehnici au influențat puternic formele de viață umană și instituțiile. Merită această epocă să fie numită o *revoluție neolitică*; chiar dacă transformările respective s-au produs în decursul unei perioade destul de mari, lent, dar ele au fost realmente transformatoare structural pentru viața omului primitiv. „Numai o *revoluție economică* și *tehnică* putea permite societății paleolitice să iasă din impasul în care se afla; oamenii trebuiau acum să se asocieze cu natura și să nu mai fie doar parazitii ei“ [1].

Revoluția neolitică nu este însă doar de ordin ocupațional și tehnologic, ci și una în sfera valorilor, a atitudinilor spirituale:

„Prima și poate cea mai importantă urmare a descoperirii agriculturii provoacă o criză în valorile vînătorilor paleolitici: relațiile de ordin religios cu lumea animală sînt înlocuite cu ceea ce se poate numi *solidaritatea mistică între om și vegetație*... femeia și sacralitatea feminină sînt ridicate la rangul de primă putere. Deoarece femeile au avut un rol principal în cultivarea plantelor, ele devin stăpînele cîmpurilor cultivate, ceea ce le ridică poziția socială și creează instituții caracteristice. Fertilitatea pămîntului este solidară cu fecundi-

[1] Gordon Childe, *De la preistorie la istorie...*, p. 60.

Scanned with OKEN Scanner

tatea feminină ; prin urmare femeile devin responsabile de belșugul recoltelor, căci ele cunosc «misterul» creației". [1]

Nu cred însă că este vorba de trecerea de la *relații de ordin religios* cu animalele la *solidaritate mistică* cu plantele, ci de două vîrste ale totemului, de două faze ale totemismului, de două modalități de a concepe unitatea omului cu lumea înconjurătoare, în funcție de dominantele experienței sale practice și intelectuale ; iar totemismul, așa cum am afirmat, nu este o formă a religiei primitive, ci o formă de cultură sincretică în cadrul căreia s-au cristalizat și elemente religioase.

Dincolo, însă, de această divergență de opinii să reținem aprecierile profunde ale lui Mircea Eliade asupra acestei revoluții, asupra culturilor neolitice care au generat noi simbolisme culturale, — misterele nașterii, morții și renașterii sau înnoirii periodice a lumii, o nouă concepție asupra cosmosului, asupra timpului ca *timp circular*, ca *mișcare ciclică*, și asupra spațiului — fiecare spațiu locuit, de la locuință la cetate, este considerat o *imago mundi*.

Societățile barbare de dinaintea apariției scrierii au jucat un mare rol în istoria civilizației. Autarhia satului și absența unei specializări a muncii în cadrul său sînt caracteristici ale civilizației barbare neolitice care o deosebesc de civilizație în sensul modern și de civilizațiile barbare superioare din epoca fierului și din cea a bronzului.

Riturile magice de care am pomenit erau menite între altele să supravegheze și mai ales să influențeze în favoarea sa energiile pe care le declanșa și pe care le punea în mișcare actul de muncă.

Printre uneltele care de asemenea au revoluționat felul de viață al omului primitiv trebuie să amintim *plugul* și *roata*. (Roata, ca revoluționare a mijloacelor de transport, deși la unele populații ea a fost folosită mai întîi la olărie și apoi în transport).

Prin urmare, ca să rezumăm, trecerea la faza neolitică a culturii primitive înseamnă : 1. o *schimbare radi-*

[1] Mircea Eliade, *Istoria credințelor...*, pp. 40—41.

cală a ceea ce numesc sociologii *statusul ocupațional* al oamenilor, adică ocupațiile de bază : agricultura, domesticirea animalelor, cu toate anexele lor posibile atunci ; 2. *schimbarea radicală a felului de viață,* de la traiul nomad și rătăcitor (singura stabilitate fiind aceea a grotelor găsite gata, descoperite de multe ori înaintea omului de alte viețuitoare ale pămîntului), la locuințe stabile, construite de el, care erau confecționate din materiale diverse după ceea ce îi oferea omului natura înconjurătoare (din lemn, chirpici, cărămizi nearse). Foarte interesante sînt pentru neoliticul superior așa-numitele *locuințe lacustre,* care dovedesc o tehnică impresionantă.

Prelucrarea lemnului, mai ales în tehnica construcțiilor din lemn, a făcut posibilă și necesară apariția *toporului de piatră șlefuită.*

Trecerea de la vînătoare la agricultură este asociată și cu noțiunea de *muncă* ce semnifica în plan mitologic părăsirea paradisului, căderea omului (de fapt, înălțarea sa) la zorii civilizației, la prima treaptă de istorie conștientă.

Toate aceste descoperiri, la care trebuie să adăugăm, ceva mai tîrziu, *metalurgia,* pentru epoca bronzului și a fierului, precum și *calendarul, normele de conviețuire,* au modificat simțitor condiția umană, căci prin fiecare descoperire fundamentală omul nu-și lărgește numai sfera cunoașterii empirice și își împrospătează mijloacele de trai, ci descoperă, ca să folosesc un termen al lui Mircea Eliade, și un *nou nivel cosmic,* o altă zonă de realitate. „S-a observat, desigur, că marile descoperiri — metalurgia, agricultura, calendarul, «legea», etc. — au modificat simțitor condiția umană. Nu s-a înțeles însă dinamica intimă a acestor modificări și implicațiile sale cosmice. Într-adevăr, prin fiecare nouă descoperire fundamentală omul nu-și lărgește numai sfera cunoașterii empirice și-și reîmprospătează mijloacele de trai, ci descoperă un nou nivel cosmic, experimentează un alt ordin al realității".[1]

---

[1] Mircea Eliade, *Cosmologie și alchimie babiloniană,* Editura Vremea, București, 1937, p. 11.

Scanned with OKEN Scanner

Descoperiri făcute la Susa dovedesc că încă din etapa democratică a vîrstei agricole a fost cunoscută metalurgia, iar minele foarte bogate de cupru din regiunile montane ale Asiei Anterioare situează această zonă într-un avans absolut față de toate celelalte în ceea ce privește industria metalurgică. „Această dezvoltare precoce și continuitatea procesului inventiv ce caracterizează metalurgia în această zonă dovedesc că ne aflăm în prezența celui mai autentic centru de geneză a metalurgiei și deci a mediului care a imaginat cele mai adecvate și mai evoluate mijloace tehnice pentru a-l dezvolta". [1]

Descoperirea metalelor face posibil un gen de experiență în care elementele magice se împletesc, coabitează cu cele realiste-concrete. Etapele vieții lui mentale, ale experienței omului sînt în directă legătură cu aceste descoperiri importante, prin fiecare din ele omul ia contact cu o altă zonă a realității și se încadrează într-un nou cosmos sau într-un nou strat al cosmosului. Descoperirea agriculturii, bunăoară, l-a integrat pe om într-un cosmos viu ale cărui legi nu le cunoștea înainte. Ploaia, fecunditatea, nașterea, moartea, toate fenomenele care au însemnătate decisivă pentru viața de pe pămînt, pentru lumea organică, vie, au fost descoperite și au intrat în patrimoniul experienței sale abia acum în mod conștient, în mod deplin. *Omul agricol* a luat deci cunoștință de realități care erau inaccesibile nomadului, a descoperit legi, a înțeles simboluri față de care mintea lui era cu desăvîrșire opacă înainte de a trăi această nouă experiență.

Toate acestea au produs mutații și ale structurii mentale în dezvoltarea intelectuală a omului. Fiecare nouă modificare a structurii umane înseamnă, într-un anumit sens și o nouă fructificare a conștiinței sale, omul dobîndind zone noi de experiență și descoperind analogii între niveluri de realitate mult deosebite între ele.

Sub influența tuturor acestor descoperiri, omul a simțit și privit altfel lumea, a descoperit realități care-i erau pînă atunci inaccesibile. Fiecare etapă fundamentală din istoria omenirii a făcut așadar posibilă pătrunderea omu-

[1] Pia Laviosa Zambotti, *Les origines...*, p. 178.

Scanned with OKEN Scanner

lui în alte niveluri cosmice. „Fiecare nouă modificare a structurii umane înseamnă, într-un anumit sens, și o nouă fructificare a conștiinței — omul dobîndește zone noi de experiență descoperind analogii între nivele de realitate mult deosebite între ele". [1]

Ideea este reluată și dezvoltată mai tîrziu : încă din mezolitic, dar cu atît mai mult pe treptele superioare ale neoliticului, descoperiri și invenții numeroase în cadrul agriculturii, ca și în afara ei, au lărgit nu numai experiența intelectual-empirică a omului, dar și pe cea imaginativă. Astfel, gînditorul român subliniază *„importanța activității imaginare declanșată de intimitatea cu diferite modalități ale materiei"*.

Lumea imaginară creată și continuu îmbogățită prin contactul cu materia se lasă cu greu surprinsă de creațiile figurative sau geometrice ale diferitelor culturi preistorice... Dar activitatea imaginară a omului preistoric, spre deosebire de aceea a oamenilor din societățile moderne, era înzestrată cu o dimensiune mitologică". [2]

În planul artei, al culturii spirituale, una din principalele realizări ale neoliticului, care, de fapt, înfăptuiește o indisolubilă unitate între material și spiritual este *ceramica*. În forme și tehnici avansate, ceramica se dezvoltă de timpuriu în aria iraniană, ca și în Egipt ; în mediul elamo-babilonian ea cunoaște înnoiri stilistice, îndeosebi de culoare, iar în Europa centro-meridională de est, India și China, ceramica se impune observației prin trei trăsături esențiale : *forma, culoarea* și *decorația*. În diverse culturi, ceramica se caracterizează printr-o mare varietate stilistică tipologică, atît prin destinație — funerară, domestică, ornamentală —, cît și sub raport estetic. Ceramica reprezintă pentru foarte multe culturi neolitice unul din criteriile principale de a distinge diversele tipuri, diversele orientări ale acestei culturi. În această fază a neoliticului, olăria este atestată pretutindeni. Și, oricît ni s-ar părea nouă astăzi de simplă această activitate — deși ea și astăzi are un statut

[1] Mircea Eliade, *Cosmologie și alchimie babiloniană*, p. 94.
[2] Mircea Eliade, op. cit., p. 35.

Scanned with OKEN Scanner

social-artistic, aș spune, de mare prețuire — tehnica nouă pe care o pune în mișcare olăria a împins cu mult înainte gîndirea umană și formarea unor sisteme coerente de cunoștințe. „Ceramica reprezintă poate cea mai veche întrebuințare pe deplin conștientă și calculată pe care omul a dat-o unei transformări chimice". [1] Lucrul cel mai remarcabil în cazul olăriei este *schimbarea calitativă a materiei*. Toate aceste forme noi pe care le creează omul cu ajutorul olăriei i-au impresionat puternic imaginația și în bună măsură a considerat că este vorba de un fenomen magic. *Poate că această modelare a formelor a fost primul indice de conștiință culturală, punctul de plecare a unor întrebări filosofice relative la ideea de substanță și identitate.* [2]

În orice caz ceea ce trebuie să reținem e tocmai *ideea formelor*. E adevărat că, spre deosebire de formele dinamice, formele în mișcare din plastica omului paleolitic, din cultura franco-cantabrică sau din frescele tassiliene, forma pe care o are în vedere olăria, pe care o cultivă omul neolitic, este o formă mai statică, o formă care se naște din substanța însăși a lutului cu care el lucrează, dar aici se află totuși *originea îndepărtată a simțului omului pentru forme*, a *sensibilității lui estetice* de mai tîrziu pentru regatul formelor, care este la urma urmelor regatul artei.

Procedeele pentru modelarea acestor forme erau foarte variate ; practica ceramicii implică și o anume libertate de acțiune, care a influențat, de asemenea, gîndirea umană. „Modelarea unui vas era cel mai strălucit exemplu al puterii de creație specifice omului... meșterul modelează argila după plac și poate suprapune elementele fără să se preocupe de soliditatea lipiturilor. Dintotdeauna omenirea a asociat ideea de creație cu libertatea ceramistului care dă naștere unei forme dintr-o masă informă". [3]

Odată cu olăria, cu ceramica, însăși ideea de creație se conturează, devine mai pregnantă pentru conștiința

---

[1] Gordon Childe, *Făurirea civilizației*, p. 102.
[2] Cf. idem.
[3] Gordon Childe, op. cit., p. 105.

Scanned with OKEN Scanner

sa, pentru că abia acum el simte nemijlocit bucuria specifică creației, satisfacția pe care o are modelînd aceste forme. Și dovadă că lucrurile stau așa este faptul că s-a trecut imediat, aproape fără o fază prea mare de tranziție, la *ceramica pictată,* în diverse stiluri care astăzi constituie obiect de studiu pentru cercetători, unul din domeniile de studiu cele mai interesante pentru cultura populară a diverselor popoare, pentru stilurile lor, pentru sensibilitatea lor, pentru nivelul lor de cultură materială și spirituală. Cît de mult a intrat în conștiința nu numai a omului din neolitic dar și de mai tîrziu, din civilizațiile arhaice, această artă a olarului se vede și din faptul că Dumnezeu însuși este pus în *Biblie* să acționeze ca un olar ; pentru că așa îl face el pe om din lut, după *tehnologia olăritului.* (Aici n-are importanță caracterul fantasmagoric al acestui mit al creației. Ceea ce reținem este analogia cu arta olarului, analogia cu tehnologia olarului).

După concentrarea culturilor în văile rîurilor, îndeosebi în Mesopotamia și Egipt, diferite forme de cultură ceramică evoluează de asemenea progresiv, se perfecționează. „Evoluează și decorarea simplelor forme geometrice, li se alătură din ce în ce mai mult reprezentarea oamenilor și animalelor, element nou și prețios pentru cunoașterea condițiilor lor de viață ; astfel, de exemplu, ceramica aflată în Mesopotamia la Samarra, cu păsările, țapii și cerbii ei, reflectă o societate în care vînătoarea este încă preponderentă". [1]

Ceramica este apreciată pe alt plan ca „prima industrie mecanizată, iar roata olarului, ca prima utilizare a roții în afară de transport. *Epoca neolitică poate fi numită cea de-a doua treaptă de dezvoltare a artei.* Oamenii au realizat în această perioadă progrese însemnate, dar le-au plătit cu prețul unor limitări". [2] Arta neolitică nu mai are acea expresivitate pronunțată a artei vînătorilor din epoca anterioară ; este o artă mai frustă, mai abstractă, mai simplă, mai geometrizată, pentru că ea se

---

[1] Sabatino Moscati, *Vechi imperii ale Orientului,* Editura Meridiane, București, 1975, p. 40.

[2] Mihai Alpatov, *Istoria artelor,* p. 49.

Scanned with OKEN Scanner

inspiră dintr-un alt stil de viață, dintr-un alt mod de existență, care este departe de a fi sub imperiul atîtor primejdii și atîtor amenințări. Dar înseamnă oare această artă într-adevăr un regres în raport cu paleoliticul? „Arta rupestră nu moare... în centrele ei paleolitice degenează, dar pierde orice vigoare și frumusețe și secătuiește într-un schematism crescînd. Decorația aplicată ceramicii devine acum ocupația principală a populațiilor agricole mediteraneene și ele vor atinge o înaltă perfecțiune“.[1] Se realizează deci și în sfera artei un progres semnificativ, dar unul concordant cu mutațiile radicale intervenite în condiția umană ; este vorba de faptul că omul neolitic nu mai este dominat de urgența procurării hranei ce-l absorbea pe omul paleolitic și-l împiedica să realizeze un progres cultural intensiv (de unde locul primordial pe care îl ocupau în lumea sa magică riturile fecundității) ; vom întîlni aici altfel de atitudini mentale decît acea observare acută, atît de pertinentă, atît de percutantă a omului din paleolitic, care reușise să transfigureze artistic un mod de existență aflat nu pe culmile disperării ca un angoasat filosofic, dar, oricum ale unui om care în mod existențial și real trăia într-o permanentă amenințare. Însă arta neolitică aduce alte cîștiguri pentru sensibilitatea artistică : aduce *simțul pentru forme ritmice,* aduce *o concepție mai largă asupra compoziției.*

În afară de ceramică, de pictura ceramică, una din formele de manifestare ale artei neolitice sînt *măștile,* care erau folosite în diverse ceremonii, cu diverse prilejuri, care aveau rostul să accentueze mimica feței omenești, să dea expresie fiorului de spaimă în fața forțelor necunoscute sau extazului, ori pur și simplu să potențeze anumite expresii ale rîsului, ale bucuriei ș.a.m.d. Există o întreagă tipologie a măștilor din punctul de vedere al expresivității lor, și, trebuie să spunem că și măștile s-au integrat puternic în patrimoniul cultural al diverselor popoare și au rămas și pînă astăzi unul din mijloacele de pătrundere în universul spiritual al aces-

[1] Pia Laviosa Zambotti, *Les origines...*, p. 154.

Scanned with OKEN Scanner

tora. Lucrul cel mai remarcabil la multe din aceste măști este expresia de spiritualitate diversă, care merge de la sublim, ca să spunem așa, în modul de expresie a feței, de manifestare a privirii umane, pînă la hidos și groază.

Ornamentul primitiv s-a dezvoltat, de asemenea, începînd din această perioadă și a fost inspirat de modelele de împletitură. Ornamentul, care va constitui mai tîrziu un element fundamental în arhitectură, în arta decorativă și aplicată, este de asemenea o invenție a omului din neolitic. Are loc chiar o anume evoluție semnificativă prin trecerea de la *ornamentul animal* la cel *vegetal* și apoi la *ornamentul geometric*. Ornamentul geometric este una din manifestările primitive ale artei : îl găsim pe bijuterii, pe vase de lut preistorice. Ornamentul geometric este deja un procedeu de stilizare, de abstractizare imagistică, și apare pe măsură ce cunoașterea însăși se spiritualizează, pe măsură ce civilizația trece către formele superioare ale neoliticului și în faza arhaică a primelor mari civilizații. În orice caz, ornamentul geometric stilizat va constitui, ca izvor stilistic, una din sursele de inspirație ale artei abstracte moderne.

În acest stadiu de dezvoltare neolitică se află și societățile lacustre, care cultivă grîul, care au inventat sistemul ingenios al locuințelor pe stîlpi, care presupun o viziune realistă a lucrurilor foarte puternică. Pentru omul din paleolitic și chiar din neoliticul inferior, riturile magice aveau o eficiență în sfera imaginației mai puternică și o putere de iluzionare foarte mare. Oamenii acestor societăți lacustre — oricît s-ar autoiluziona ei — nu pot să supraviețuiască fără o cunoaștere realistă și exactă a lucrurilor. Ei trăiesc în asemenea condiții de viață care cer o mare exactitate, nu invocații magice ale duhurilor, ci o aplicare exactă a unor cunoștințe (încă empirice, dar certe, pentru că este și astăzi impresionant modul în care ei și-au construit casele pe apă, calculînd toți parametrii necesari unor asemenea construcții din punct de vedere tehnic). Organizarea vieții în astfel de societăți este mai bine ordonată, mai pozitivă, chiar dacă se pierde ceva din acel entuziasm ingenuu, din acea spontaneitate debordantă a omului din paleolitic.

Scanned with OKEN Scanner

S-a vorbit mult despre așa-numita „inapoiere artistică a agricultorului neolitic", în raport cu forța, cu stadiul de perfecțiune uimitor, aproape de necrezut, al artei plastice din paleolitic. Dar nu trebuie să luăm lucrurile în chip unilateral și în tragic, pentru că niciodată progresul material și spiritual al omenirii nu s-a făcut în salturi și într-o continuă progresie, fără nici un fel de inegalități. Există poate și o lege a compensației diverselor modalități de activitate materială și spirituală a omului, care face ca concentrarea energiilor, a disponibilităților de muncă, de creație într-o direcție, să fie mai scăzută în alta. De altfel, înseși condițiile de viață ale omului din paleolitic îl sileau, îl determinau să fie așa cum era și în arta aceasta atît de uimitoare pentru noi. Dar nu trebuie să-l blamăm pe omul din neolitic pentru relativa lui conștiință mai frustă din punct de vedere artistic, pentru că, totuși, și ornamentul, și ceramica pictată, și uneltele, și modul în care își organizează viața reprezintă un cert progres, inclusiv din punct de vedere artistic, și în orice caz pregătește dezvoltarea de mai tîrziu. „Înaltul nivel artistic atins în epoca eneolitică a fost confirmat, de curînd, de o senzațională descoperire a oamenilor de știință israeleni în grotele de lîngă Marea Moartă: o comoară de aproximativ 450 obiecte, în majoritatea lor de bronz și chiar de fildeș și de hematit, care constituiau, probabil, patrimoniul unui templu. Se observă mai ales sceptre, coroane, candelabre, vase; și mai sînt și figurine cizelate în formă de gazele, antilope, căprioare, țapi și apoi diferite păsări. Nimic asemănător, nici cantitativ, nici calitativ, nu se mai găsise pînă acum în Palestina"[1].

Arta din paleolitic este oarecum o voce singulară, continuitate aproape că nu există, dacă luăm în considerare dezvoltarea generală a spiritualității umane; pe cînd în neolitic se pun pentru prima dată bazele multor invenții artistice care mai tîrziu vor fi fructificate și vor constitui elemente definitorii pentru anumite stiluri de creații, pentru anumite forme de cultură.

---

[1] Sabatino Moscati, *Vechi imperii ale Orientului*, p. 41.

Scanned with OKEN Scanner

4. Culturi neolitice pe teritoriul României : cultura Cucuteni și Gînditorul de la Hamangia

Una dintre cele mai evoluate, mai strălucite culturi neolitice s-a constituit în spațiul carpato-danubiano-pontic. Găsim și aici o relație organică, constitutivă între manifestările artistice — ceramică pictată, sculptură etc. — și celelalte forme de cultură și de viață religioasă. După descoperirile de pînă acum, începuturile creației artistice pe teritoriul României se situează în perioada de trecere de la paleotic la neolitic, mai exact în mezolitic. Cele mai vechi piese denotă preocupări artistice. Descoperirile făcute în zona Porților de fier devansează cu aproape patru milenii începuturile artei preistorice din România.

Prin cultivarea unor plante cerealiere, domesticirea și creșterea a numeroase specii de animale, torsul, țesutul, șlefuirea uneltelor de piatră și inventarea olăriei, se justifică și la noi termenul de *revoluție neolitică*. Pentru culturile neolitice ceramica este (cum spuneam) și la noi elementul caracteristic, definitoriu. În general caracterul abstract geometric al ornamentării, stilizare accentuată, specifică tuturor artelor decorative sînt prezente și la noi ; este tocmai ceea ce distinge această artă de *realismul primitiv* al artei rupestre din paleolitic „arta neolitică, cu preferința ei pentru schematism geometric, este reflectarea acestei posibilități a omului de a «abstrage» din realitate, de a figura realitatea în scheme și de a reprezenta concepte în simboluri grafice".[1]

Specialiștii culturilor preistorice au distins în această artă două *stiluri ornamentale,* principale, antitetice : 1. *stilul cadrelor (Rhamenstil)* care tratează suprafața ce urmează a fi decorată ca o succesiune continuă sau întreruptă de motive sau de combinații de motive ; 2. *stilul curgător (Laufenstil) :* întreaga suprafață este considerată și tratată ca un tot unitar în jurul căruia se desfășoară motivul. Cel dintîi presupune o organizare mai severă a ornamentului, este o realizare mai evoluată.

Principalele culturi neolitice de pe teritoriul țării noastre, din punct de vedere al artei ceramice, au fost :

[1] Sabatino Moscati, op. cit., p. 42.

Scanned with OKEN Scanner

1) *Cultura Criș-Starcevo* — cea mai veche cultură neolitică răspîndită pe cea mai mare parte a teritoriului patriei noastre ; Vasile Drăguț susține că această cultură este de origine sudică, probabil din Anatolia și se caracterizează printr-o „ceramică destul de fină ca prelucrare a pastei de lut, precum și un repertoriu de forme și de decorații foarte variat“ [1]. Ornamentarea, care nu este deosebit de bogată, constă, de regulă, din linii înguste albe pe un fond de culoare roșie-sîngerie. Apare deja schițat *motivul spiralic,* prin buclele de la capetele benzilor de linii paralele.

2) *Cultură ceramică lineară* răspîndită în nord și nord-vest, originară probabil din Cehoslovacia, caracterizată prin puținătatea formelor, culoare cenușie, fără efecte remarcabile, monotonia motivelor repetate, deci lipsită de inedit. Vasile Drăguț consideră că, odată cu închegarea acestui grup tipologic al ceramicii lineare, la începutul mileniului cinci, „a avut loc o radicală modi-

---

[1] Vasile Drăguț, *Arta românească. Preistorie, Antichitate, Ev Mediu, Renaștere, Baroc,* Editura Meridiane, București, 1982, p. 14.

Într-o notă, autorul face o remarcă surprinzătoare : luînd în discuție terminologia din tratatele germane de arheologie în care termenul de cultură este folosit și în raport cu grupurile tipologice de ceramică preistorică, scrie că „o asemenea denumire aruncă o imagine falsă asupra neoliticului, epocă în care nivelul de dezvoltare spirituală nu făcea posibilă închegarea unui fenomen cultural propriu-zis“. Este adevărat că, raportat exclusiv la ceramică, termenul este unilateral folosit și are în el o doză de convențional, dar aceasta pentru că presupune extinderea unei forme de cultură (luată drept criteriu) la întreaga cultură a unei zone neolitice. și nu pentru că nu se poate vorbi de cristalizarea valorilor culturale în această epocă. Ce trebuie să înțelegem de aici ? Că omul neolitic nu a creat propriu-zis o cultură ; în concepția autorului prezentei lucrări, orice cristalizare valorică originală, orice plus de ordine, frumusețe, armonie, bine, adevăr, util este cultură. Și manifestările artistice și mitopoetice ale omului din paleoliticul superior. Criteriile geografice, tipologice, istorice, mitologice, etnice, naționale etc. după care este denumită o cultură înseamnă altceva, dar a nega legitimitatea termenului cu argumentul menționat ne aruncă în derută cu imprevizibile consecințe în planul filosofiei culturii (de pildă, în sensul de a vorbi de *arta* omului neolitic dar nu de *cultura* sa, deci o artă care nu e cultură).

ficare de orientare în arta ceramicii“ [1]. Ceramica lineară ajunge la maturitate în Muntenia și Oltenia, iar o variantă tipologică a ei a fost *cultura Turdaș*, caracterizată prin forma de cupă tronconică, reprezentarea stilizată a unor animale cornute și, mai ales, numeroase și variate reprezentări antropomorfe, stîngace ca execuție, dar vădind „o foarte mare libertate, un real interes pentru surprinderea mișcării“ [2]. Purtătorilor acestei culturi le este atribuită „o substanțială schimbare de înțelegere a rostului omului pe lume“ [3].

3) *Cultura ceramicii Tisa*, ultimul grup reprezentativ al neoliticului timpuriu, este cam de aceeași valoare, vădește predilecție pentru vasele cu corpul în patru colțuri, pentru decorul incizat, folosind atît tehnica inciziei și exciziei, cît și pe cea a picturii ceramice.

4) *Culturile Boian și Vădastra*, din neoliticul mijlociu, asigură o evoluție superioară a valorilor plastice ale picturilor ceramice; măiestria olarilor constă în modelarea unor pahare fine, decorate mai ales cu pliseuri, cu un relief fin, străchini, capace și mai ales vase cu picior cilindric. Pentru ornamentare se folosește tehnica exciziei, iar motivele sînt meandrice. Această cultură își atinge apogeul în *cultura Vădastra* din sud-estul Olteniei, care a dat cele mai desăvîrșite modele de ceramică excizată și încrustată masiv cu substanță albă. „Alături de ceramica pictată a culturii eneolitice Cucuteni, olăria culturii Vădastra constituie fără îndoială cea mai înaltă expresie a artei decorative a ceramicii din tot neo-eneoliticul european, atingînd culmi pe care numai ceramica pictată eneolitică a Asiei anterioare le atinsese și le depășise chiar...“ [4]. Vasile Drăguț compară ceramica Vădastra cu piesele realizate în aria ceramicii populare de Oboga și Horez.

5) *Cultura Gumelnița*, răspîndită în Muntenia, Dobrogea, sudul Moldovei, Bulgaria, pînă în Grecia, se distinge printr-o ceramică foarte variat colorată, cu motive

---

[1] Vasile Drăguț, op. cit., p. 15.
[2] Idem, p. 16.
[3] Ibidem.
[4] Vladimir Dumitrescu, *Arta preistorică în România*, Editura Meridiane, București, 1974, pp. 53—54.

Scanned with OKEN Scanner

geometrico-spiralice, cu benzi în formă de croșete spiralice largi. Foarte caracteristice sînt pentru această cultură vasele piriforme. Culorile întrebuințate frecvent sînt roșu și alb. Pictura cu grafit a influențat realizările ultimei faze a culturii Cucuteni. „Plastica decorativă din cadrul grupului Gumelnița este de o impresionantă bogăție, indiferent dacă este vorba despre statuete autonome sau despre reprezentări antropomorfe sau zoomorfe figurate pe suprafața vaselor... ceea ce pare mai semnificativ pentru arta decorativă a olarilor de Gumelnița este inventivitatea cu care ei au transformat formele unor vase, conferindu-le siluete umane sau animaliere.“ [1]

6) *Cultura Cucuteni* este cultura neolitică cea mai cunoscută, mai profund studiată pînă în prezent și cu cele mai valoroase realizări ale ceramicii pictate. Cercetările arheologice postbelice au rezolvat și problema originii acestei splendide culturi neolitice : „este rezultatul unui proces local de dezvoltare, iar nu a unei pătrunderi dinafară, cum se credea de cei mai mulți cercetători pe vremuri.“ [2]

Desigur, pătrunderi etnice și culturale dinafară au existat, dar ele nu au putut anula fondul neolitic intern, ci au contribuit la *sinteza* noilor culturi ale epocilor mai evoluate a bronzului și fierului. Are loc de asemenea un fenomen de structurare lingvistică indo-europeană și un proces de simbioză și amestecuri de culturi și tipuri antropologice.

Această cultură s-a născut înainte de mijlocul mileniului IV, sub impulsul altor culturi, și ea se distinge mai ales prin arta desăvîrșită a ceramicii pictate de o mare varietate și alcătuind totuși un tot organic și unitar. Ceramica culturii Cucuteni „ne oferă unul din rarele prilejuri de a urmări în detaliu evoluția ornamentării, paralel cu evoluția formelor, de a descifra cum se naște fiecare grup de ornamente pictate..., cum se modifică și se pierd treptat diferitele caracteristici majore...“ [3]. Vasile

---

[1] Vasile Drăguț, *Arta românească*, pp. 24—25.

[2] D. Berciu, *Contribuții la problemele neoliticului în România, în lumina noilor cercetări*, Editura Academiei, București, 1961, p. 8.

[3] Vladimir Dumitrescu, op. cit., p. 28.

Scanned with OKEN Scanner

Drăguț identifică în perimetrul acestei culturi preocupări pentru *urbanism,* remarcînd îndeosebi compoziția regulată a grupurilor de case dispuse potrivit unui plan director : o „compoziție bipolară... cu casele dispuse în cercuri, în deplină concordanță formală cu decorul de pe vasele ceramice“ [1], ceea ce vădește o impresionantă *unitate stilistică.*

Specificul principal al culturii Cucuteni rămîne, însă, ceramica cu ornamente pictate, recurgîndu-se totuși și la ornamentarea incizată. Un foarte dezvoltat simț al culorii și al formelor îmbină armonia cromatică cu eleganța siluetelor. [2]

Cultura Cucuteni a parcurs mai multe etape. În prima etapă se constată o *horror vacui* — întreaga suprafață a vasului, de la buză pînă la linia bazei este decorată, iar uneori, dacă forma o permite, este pictată și suprafața interioară. Ornamentarea are o *ritmică orizontală* — repetarea unuia sau altuia dintre motive, și o *ritmică verticală* — alternarea motivelor și procedeelor decorative. În etapele următoare, ornamentarea ceramică devine policromă, de o mare varietate, fără a-și pierde organicitatea și unitatea. „Eleganța formelor ceramice, armonia culorilor, siguranța cu care sînt trasate motivele, de multe ori însăși sintaxa acestora și uneori combinarea lor pe suprafața vaselor stîrnesc pe drept cuvînt admirația noastră.“ [3]

Contribuția acestei culturi la patrimoniul artei decorative este cu totul remarcabilă datorită unui nivel artistic nemaiatins pînă atunci în Europa. Gama foarte variată de nuanțe cromatice pleacă de la trei culori principale : alb, roșu și negru-ciocolatiu.

Tehnica decorului policrom în ornamentare se caracterizează prin precumpănirea, ca motive, a *benzilor de culoare.* Inventivitatea meșterilor, capacitatea lor înnăscută de a crea o ornamentare variată, utilizînd același repertoriu de motive de bază, măiestria cu care au ales și au combinat o gamă redusă de culori prime au

---

[1] Vasile Drăguț, *Arta românească...*, p. 28.
[2] Cf. Vladimir Dumitrescu, op. cit., p. 100.
[3] Idem, p. 114.

Scanned with OKEN Scanner

dus la crearea unor opere de o bogăție neasemuită. Ultima fază a ceramicii pictate Cucuteni este dominată (dar nu în exclusivitate) de pictura neagră pe fond crem-gălbui sau albicios. Este o mare distanță, în concepția decorativă, între armonia perfectă a fazelor prime și etapa tîrzie, dar un fir conducător în evoluția neîntreruptă a acestei arte poate fi sesizat — de exemplu de la motivul spiralelor la geometrizarea figurilor zoomorfe.

Motivul principal al decorului policrom și o caracteristică esențială a acestei arte este *spirala* în formă de *S* culcat, ce a dat naștere unei multitudini de variante. Vladimir Dumitrescu se întreabă dacă acestui motiv atît de covîrșitor preponderent în ornamentarea ceramică din România și din multe țări vecine i se poate atribui o *valoare simbolică*. De pildă, în legătură cu importanța atribuită coarnelor în general, ca simbol al puterii și al virilității ; mai ales coarnele de berbec atît de armonios răsucite au reprezentat poate elementul de inspirație și punctul de plecare al motivului spiralic. Cred însă că acest motiv cuprinde și alte înțelesuri mai adînci din care aș menționa, fără a putea insista aici asupra lor, cîteva :

1. Simbolizează parcă *momentul de geneză al formelor,* inspirat, între altele, de contemplarea galaxiilor, a acelor răsuciri de materie stelară, — ca și cum am asista la nașterea unor lumi noi din aparentul haos al materiei originare. Sinuos și spiralic este drumul materiei și în arta olarului care prin mișcare, prin mișcarea gîndului, prin palpitul inimii, prin mișcarea mîinii, dă naștere unei inepuizabile lumi de forme ;

2. Caracterul spiralic simbolizează și un *sens al dezvoltării,* o mișcare care sparge cercul închis al unui spațiu delimitat și năzuiește spre comunicare. Este căutare, năzuință către altceva, dorința de a ieși din sine, de a descoperi orizonturi noi, de a se proiecta în necunoscut, generînd stări de spirit fantastice, revenind totuși mereu la sine ;

3. În raport cu o lume statornicită, oarecum statică, trăind în forme stabile de viață, într-un echilibru de maximă securitate, meandrele și spiralele, ca și ondulațiile spațiului mioritic, poartă în sine nostalgia mișcării,

Scanned with OKEN Scanner

a zborului și aventurii ; ele chiar sînt mișcare, dar o mișcare ce se petrece în lumea visului sau poate chiar o manieră de a reda zig-zag-ul, sensul non-linear al mișcării, complexitatea efortului creator, a desfășurării energiilor umane ;

4. La toate acestea se mai adaugă *valoarea decorativă* a motivului plastic, asociat cu stilizarea geometrică și valoarea practică, în sensul multiplicării forței mecanice a uneltelor spiralate.

În *sculptura neolitică* se află și la noi, pe primul plan, simbolul fecundității, ideea divinității feminine dătătoare de viață. Creșterea rolului bărbatului în viața societății se reflectă și în reprezentările magico-religioase, în sensul afirmării plastice a forței virile — statuete antropomorfe masculine, taurul sau coarnele de taur ; modelarea de oameni cu capete de animale sau cu nasul în formă de cioc de pasăre. Aceste abateri de la realitate duc la apariția unor elemente de fantastic și de monstruos. Vl. Dumitrescu explică acest fenomen prin „nevoia de a transpune în sculptură unele dintre formele particulare magice cînd [...] oamenii își vor fi pus pe cap măști de animale". [1] Explicație ce nu anulează totuși fantasticul ca atare, ci îi dezvăluie natura magico-religioasă ; fantasticul ține în primul rînd de caracterul realizării plastice și nu de voința conștientă de a-l reda. Apare și un mare număr de reprezentări sculpturale, de statuete stilizate, caracterizate prin schematizări voite, convenționale și hieratice a unui tip-canon, dar unele capete mai atent modelate se apropie de sculptura *ronde bosse*.

Pentru sculptura neolitică o mare însemnătate are pe teritoriul României *cultura Hamangia*. „Un capitol mult mai amplu și, în unele privințe, aproape senzațional îl constituie sculptura în lut a *culturii Hamangia*," [2] a cărei descoperire și interpretare o datorăm în primul rînd profesorului Dumitru Berciu. Este una dintre cele mai vechi culturi neolitice din România, dar ea a evo-

---

[1] Vladimir Dumitrescu, op. cit., p. 175.

[2] Dumitru Berciu, *Cultura Hamangia*, Editura Academiei, București, 1966, p. 11.

Scanned with OKEN Scanner

luat, s-a îmbogățit mereu cu noi forme, îndeosebi din punct de vedere artistic, diferențierea funcțională a uneltelor. Este o cultură semnificativă și pentru felul în care se reliefează multilateralitatea raporturilor cu triburi și populații vecine. „Cultura Hamangia [...] dezvăluie începuturile foarte vechi ale neoliticului din România și aruncă o lumină nouă și surprinzător de clară asupra omului însuși, cu posibilitățile sale de a se cunoaște pe sine și lumea înconjurătoare". [1]

În această cultură străbat și tradiții mai vechi, mezolitice sau chiar paleolitice, unele ecouri din Orientul Apropiat, altoite pe substratul local. A avut o durată foarte lungă.

Sub raport social-economic, cultura Hamangia se sprijină pe cultivarea plantelor, creșterea animalelor și, în mod secundar, pe vînătoare, pe o structură socială matriarhală.

Sub raport magico-religios, necropolele cercetate arată că mortul era îngropat cu un inventar de unelte și podoabe (îndeosebi toporul de piatră șlefuit, brățări de marmură sau scoică, perle, pandantive), o practică rituală cunoscută și în alte culturi, precum și spargerea vasului în timpul înmormîntării.

Sub raport artistic, un element fundamental și distinctiv este *ceramica ornamentală* și *plastica antropomorfă,* caracterizată nu prin prezența unor trăsături izolate, ci a omului în integritatea lui anatomică, dar cu volume stilizate geometric, avînd la bază triunghiul și formele ce rezultă din ele. „Cultura Hamangia se distinge... din marea unitate a vechiului neolitic mediteranean prin trei caracteristici proprii, ca să le amintim pe acestea: 1) plastica sa de o originalitate, bogăție și varietate care depășește pe aceea a insulei Malta și pe aceea din Tessalia; 2) în ceramică predomină străchinile și, în al doilea rînd, paharele; 3) decorația excepțional de bogată care se sprijină pe o inventivitate extraordinară, aplicîndu-se adeseori principiul groazei de spațiul gol *(horror vacui)* și creîndu-se unități decorative care sînt repetate

[1] Vladimir Dumitrescu, op. cit., p. 195.

Scanned with OKEN Scanner

pe același vas de cîteva ori, dar fără a cădea în monotonie".[1]

Tocmai bogăția, varietatea, asocierea inteligentă a motivelor decorative, măiestria execuției fac din această ceramică — încrustată totuși, nu pictată — o adevărată artă, una dintre cele mai de seamă din neoliticul mijlociu. Dar, cum spuneam, forța și originalitatea acestei culturi stau mai cu seamă în sculptură — nu atît în figurinele de lut sau marmoră care aveau o semnificație rituală, cît în cele două statui devenite celebre, cu ecouri de importanță majoră în sud-estul și centrul Europei : „*Gînditorul* și *Statueta feminină* de la Cernavodă, reproduse în diverse lucrări de specialitate. *Gînditorul* de la Cernavodă ajunge să exprime pînă și senzația vieții interioare. Desigur, nu trebuie exagerat în acest sens... abilitatea mai mare sau mai mică, spiritul de observație și înțelegerea mai profundă a formelor și a expresivității lor, într-un cuvînt talentul fiecărui creator determinau calitatea cu adevărat artistică..."[2]

Importanța acestei arte stă mai ales în aceea că ne dezvăluie un *om neolitic* nou, capabil să se cunoască pe sine sub raport anatomic și psihic, să realizeze opere de artă și chiar capodopere, cum este *Gînditorul*. Modelarea unor părți ale corpului omenesc cu atîta atenție și generozitate este legată de credința că asemenea figuri ar putea influența fecunditatea și fertilitatea. Dar semnificația magică a artei nu anulează sentimentul estetic pe care îl provoacă prin redarea veridică a realității. Schematismul și simplificarea corespund și ele unei mentalități întîlnite și în alte culturi ale Orientului și Bazinului mediteranean. Tendința spre stilizare nu este determinată de neputința de a reproduce în chip realist corpul omenesc, ci dezvăluie o semnificație magico-religioasă, legată de anume culte și credințe. „Cu toată maniera neașteptată a modelării și cu toată schematiza-

---

[1] D. Berciu, *Cultura Hamangia*, p. 50.

[2] Radu Florescu, *Arta pe teritoriul României din cele mai vechi timpuri pînă în mijlocul secolului al VI-lea* în *Istoria artelor plastice în România*, Editura Meridiane, București, 1968, p. 56.

Scanned with OKEN Scanner

rea sau chiar lipsa capului propriu-zis, aceste sculpturi ale neo-eneoliticului dobrogean dovedesc nu numai o exactă cunoaștere a corpului omenesc și o justă intuire a valorii plastice a diferitelor lui părți, dar și o mare siguranță în tratare, alături de o admirabilă înțelegere a ceea ce este linia esențială în contrast cu ceea ce constituie detalii ce pot fi trecute cu vederea. Valoarea lor artistică este incontestabilă, iar după primul moment de ezitare în fața acestor forme, ușor ascuțite și a gîtului ce se prelungește ca un stîlp prismatic, recunoaștem în ele unele dintre cele mai remarcabile sculpturi ale întregului neolitic european". [1]

Se disting, în general, trei tipuri principale de statui :

— Tipul A, statui în picioare, îndeosebi feminine, bine proporționate, cu excepția unor părți voit exagerate, cum ar fi sînii proeminenți, puternici și foarte expresivi, brațele așezate de obicei pe abdomen sau îndreptate înainte, redate schematic sau lipsind cu totul (ele nu constituiau o preocupare deosebită) ;

— Tipul B — figurinele așezate pe un tron sau direct pe pămînt, picioarele sînt schematic reprezentate, tehnica execuției este mai primitivă ;

— Tipul C — idoli feminini, ce se deosebesc de ceilalți doar prin absența coloanei, element esențial în primele cazuri, gîtul este cam lung, disproporționat, dar elegant.

În orice caz, toate aceste sculpturi și, îndeosebi capodopera *Gînditorul* vădesc o bogată experiență artistică, formarea deja a unor tradiții mai vechi în ceea ce privește tehnica excepțională în modelarea lutului.

Gînditorul „constituie un *unicum* pînă acum în cultura hamangia și o capodoperă a artei neolitice de pretutindeni". [2] Este modelată din lut de culoare brună deschis și cu un strat de suprafața de culoare neagră-castanie. Este un personaj șezînd pe un scăunel cu patru picioare scurte, în formă de patrulater, cu ornamente de crestături adînci paralele, modelat odată cu corpul

[1] Vl. Dumitrescu, op. cit., p. 196.
[2] D. Berciu, *Cultura Hamangia*, p. 101.

Scanned with OKEN Scanner

de care este bine atașat. Bustul este arcuit, gîtul și capul aduse înainte, coatele pe genunchi și capul sprijinit în podul palmelor întinse pe obraji. Capul e redat schematic, de formă trapezoidală, ca la idolii cicladici, frunte a îngustă, nasul în relief, redat prin săpare și modelare, mușchii pectorali puternici și încordați, brațele reduse la elementele lor esențiale, trunchiul zvelt, cu o modelare realistă a spatelui. *Gînditorul* reprezintă o adevărată culminație a artei neolitice, vădind nu numai măiestrie artistică, dar și o certă capacitate de a descifra ceva din misterul uman și de a-l reda plastic, de a înțelege ființa umană ca o unitate biopsihică, ca o simbioză a însușirilor corporale și a celor sufletești.

5. Monumentele megalitice

Denumirea acestor monumente vine de la cuvintele grecești „megas“, care înseamnă „mare“ și „litos“, care înseamnă „piatră“. „Monumentele megalitice“ sînt deci monumente mari de piatră.

Trecerea de la viața nomadă la agricultură și domesticirea animalelor a însemnat, așa cum am văzut, un mare progres al activității umane care s-a manifestat, între altele, și prin apariția în structura mentală, în complexul de atitudini spirituale ale omului, a cultului morților. Acest cult al morților este asociat cu monumentele megalitice, mai ales cu cele din nordul și vestul Europei. (S-au numărat vreo 40.000—50.000 de monumente megalitice. Nu toate sînt deopotrivă de importante pentru monumentele propriu-zise, dar acest număr impresionant arată în orice caz extinderea fenomenului. Așa cum spunea un cercetător al acestor „culturi enigmatice“ — Ivar Lissner: „Din Norvegia, Danemarca și Suedia de sud, prin Irlanda, Anglia, nordul Germaniei occidentale și Bretania franceză, din Spania și Portugalia, pînă în insulele Mediteranei apusene, se înscrie un arc uriaș al acestor culturi enigmatice, al mormintelor turnulare, al grupărilor de monoliți, al cercurilor de piatră, al dru-

murilor mărginite de mari blocuri de gresie, al mormintelor din fragmente de stîncă ridicate pentru vremi veșnice". [1])

Mult timp li s-a spus culturi enigmatice pentru că, într-adevăr, taina lor a rămas învăluită în mister și astăzi aceste monumente păstrează încă o mare doză de mister, dar oricum există deja explicații mai bine puse la punct și putem, cît de cît, să ne dăm seama despre ce este vorba. Gordon Childe spunea că „aceste monumente fac parte din cele mai uimitoare construcții preistorice, nu numai ale Insulelor Britanice, ci ale întregii lumi. Pe drept cuvînt, ele pot fi comparate cu catedralele" [2] de mai tîrziu. Iar un cercetător al monumentelor megalitice de pe teritoriul Angliei — Stuart Piggot — referindu-se la unul dintre cele mai interesante și mai impresionante din aceste monumente aflat în Anglia — Stonehenge, spunea, la rîndul său, că este unic acest monument și unul dintre cele mai interesante, „creația individuală a unui arhitect a cărui capacitate în stabilirea generală a planului și a proporțiilor se află mult peste posibilitățile oamenilor din nord-vestul barbar al Europei din vremea aceea". Dacă vrem să găsim asemănări ale unor asemenea monumente, va trebui să le comparăm cu lumea egeică, cu modul de îmbinare a pietrelor în spațiul culturii egeene. După cum se vede, pe mulți cercetători i-a impresionat și gigantismul, și monumentalitatea, și planul, și proporțiile acestor construcții.

Ceea ce trebuie să subliniem acuma ca o idee de principiu este că oamenii, odată intrați în faza neolitică, au acordat o atenție deosebită mai întîi locuinței oamenilor vii, oamenilor așa cum trăiesc ei pe pămînt, cu viața lor reală, terestră, apoi s-au preocupat să asigure adăpost, odată cu cultul morților și cu credințele lor naive, primitive în viața de dincolo, pentru strămunii

---

[1] Ivar Lissner, *Culturi enigmatice*, Editura Meridiane, București, 1972. p. 69.

[2] Gordon Childe, *Prehistoric Communities of the British Isles*, 1949, p. 101, apud Lissner, op. cit., 68.

Scanned with OKEN Scanner

morți, pentru ca apoi să se ocupe, în fine, de ceea ce se cheamă „casa zeilor", de acele construcții închinate nu celor vii, nu străbunilor morți, ci zeilor. Și această evoluție a concepțiilor omului neolitic despre construcțiile arhitectonice reflectă modul în care a evoluat și cultul: de la *cultul magic al unor obiecte* naturale sau al unor animale — legat și de totem —, la cultul strămoșilor, pînă la *cultul zeilor*. Cultul omului, ca principiu umanist va avea loc mult mai tîrziu.

În neolitic apar deci primele monumente megalitice legate, cum am spus de cultul morților, și îndeosebi *menhirele* și *dolmenele*. „Menhire" înseamnă „piatră lungă" în limba celtă; la începutul epocii bronzului ele capătă o răspîndire foarte mare. Aceste monumente nu au un scop utilitar mărginit, așa cum au războiul de țesut și toate celelalte unelte ale omului, inclusiv olăria, rostul lor constă în faptul că exprimă unitatea și puterea gîndii, năzuința omului spre țeluri mai înalte, diferite de preocupările imediate, cotidiene. Este o ipoteză, pentru că scopul lor explicat în amănunțime și în mod integral nu este cunoscut întru totul.

Menhirele sînt stîlpi de piatră ce străjuiesc niște alei legate probabil de procesiunile de înmormîntare, care se făceau pentru mormîntul străbunilor. Nu erau monumente funerare propriu-zise ci mai curînd niște semne simbolice, probabil, prin care era exprimată o singură caracteristică a omului: verticalitatea sa, ceea ce este extrem de important și interesant, totuși.

Dolmenele reprezintă două pietre așezate vertical și deasupra o lespede lată de piatră. Ele ocupă un loc foarte important în istoria arhitecturii, căci este pentru prima dată cînd omul delimitează un spațiu și pune în opoziție două părți fundamentale: purtătoare și purtate. Aceste două elemente originale, fundamentale sînt la baza oricărei arhitecturi, a oricărei construcții arhitectonice demne de acest nume. Spațiul acesta închis, delimitat, intern era socotit, după cît se pare, locașul tainic al sufletului străbunului, avînd însă legături și cu lumea din afară. Din acest monument primitiv — dolmenul — s-a dezvoltat mai tîrziu ceea ce se cheamă interiorul unui

Scanned with OKEN Scanner

monument arhitectonic, interiorul arhitecturii. Sub dolmea s-au găsit topoare de silex, bijuterii, primele arme metalice, căști, scuturi, săbii de bronz și de fier. S-a găsit și un menhir sculptat care înfățișează destul de pueril o figură feminină. Pe alte menhire, mai ales în Morbihan (departament în Franța care e un adevărat Eldorado pentru cercetătorii acestor monumente) sînt ornamente cu arabescuri însuflețite, cu tot felul de semne magice de conjurare a spiritelor.

Elie Faure, cu modul său poetic de a privi întreaga dezvoltare a artei, spunea în legătură cu toate acestea: „Nu vom ști ce forță spirituală a ridicat aceste uriașe mese de piatră, a înălțat spre cer aceste embleme virile, toată această aspră armată a tăcerii, care pare că a crescut singură din pămînt, ca pentru a dezvălui circulația lavelor care-l fac să tresară". [1] Odată cu ultimele pietre înălțate ia sfîrșit preistoria în lumea occidentală.

În Insula Paștelui sînt, de asemenea, astfel de monumente megalitice, dar o să revenim la ele cu alt prilej.

„Toate aceste construcții, și aleile de monumente de piatră și dolmenele dezvăluie o voință creatoare care ne impresionează și astăzi. Cum scria același Lissner, „Poate aceste construcții, pietrele izolate și cercurile, voința creatoare și gîndurile ce duceau la aceste eforturi uriașe, toate acestea sînt *cultura megalitică*. Este o mare și aproape universală enigmă și este nespus de interesant să dăm de urma gîndurilor acelor oameni ce voiau să pătrundă în veșnicie cu aceste pietre izolate". [2] Într-adevăr multe lucruri au rămas încă nelămurite, deși altele au fost explicate în legătură cu geneza și mai ales, cu rostul acestor monumente. Alți autori — Zacharie Le Rouzie și soții Mathe și Saint Just Péquart, care au lucrat patruzeci de ani la Morbihan și au observat, au cercetat, au descris cu migală și cu pătrundere aceste pietre, scriau în lucrarea lor „*Corpus des Signes gravés des Monuments Mégalithiques du Morbihan*", în 1927:

---

[1] Elie Faure, *Istoria artei*, I, p. 78.
[2] Ivar Lissner, *Culturi enigmatice.*, p. 69.

Scanned with OKEN Scanner

„E limpede că pe tărîmul semnelor dolmenice bîjbîim total în necunoscut. Nu ne putem bizui în privința aceasta decît pe puterea noastră de observație, pentru ca în funcție de ea să tragem concluzii. Singurul nostru scop este setea arzătoare de a cunoaște. În ciuda imperfecțiunii mijloacelor noastre, am voit totuși să încercăm a pătrunde în domeniile spirituale și mistice ale foarte vechilor noștri predecesori și a le sesiza gîndurile ce conduceau mîna". [1]

Una dintre cele mai mari enigme pe care o prezintă încă monumentele megalitice se referă la ciudatele semne incizate în ele, cum este cazul, de pildă, cu celebrul monument *Table de marchand,* cum a fost el denumit, care e împodobit cu un soare, dar, foarte interesant este faptul că această imagine incizată a soarelui nu apare decît între anumite ore — între 16 și 17 după amiază — sub incidența unei anumite lumini solare ; în rest, este cu neputință de observat ceva. Multe din semnele acestea incizate au dispărut sub acțiunea diferitelor intemperii. Spre deosebire de frescele și sculpturile magdaleniene, de tipul celor de la Altamira, se pare că aici nu mai avem de-a face cu metafore plastice săpate în piatră ale artei, ci cu embleme ale unei gîndiri simbolice. Deci se pare că sîntem la un stadiu simbolic al gîndirii omului primitiv. Întrucît aceste simboluri au fost schematizate excepțional de mult, sînt pentru noi o mare enigmă. În marea majoritate a cazurilor, sensul ideogramelor rămîne complet închis înțelegerii noastre. Este vorba de o scriere ? Sînt semne alfabetice sau exprimări figurative ale vreunei limbi necunoscute ? Nu se poate încă ști și poate nu se va ști niciodată exact.

În cultura preistorică românească echivalente ale monumentelor megalitice ar putea fi considerate *gorganele scitice,* în care s-au găsit numeroase vestigii de cultură materială, și *coloana cerului.* Apropierea nu se referă atît la *funcțiile arhitectonice,* cît la cele *simbolice.* Unul dintre puținii autori care ne-au introdus în structurile

[1] *Corpus des Signes gravés des Monuments mégalitiques de Morbihan,* Paris, 1927, p. 92. *apud* Lissner. op. cit., p. 77.

Scanned with OKEN Scanner

intime ale mitologiei românești, în acel *proces de mitizare* — adevărat laborator de creație spirituală mitologică, consacrînd și o lucrare specială monumentului numit coloana cerului, este Romulus Vulcănescu. Punctul său de plecare l-a constituit *mitologia botanică,* avînd ca puncte de reper explicative :

a) *o rațiune geografică* și *economică:* au intrat în procesul de totemizare și dendrolatrie cu precădere acele plante, acei arbori care aveau o însemnătate mare în actele de muncă și de adaptare la mediu a omului primitiv și a omului arhaic ;

b) *o rațiune psihologic-spirituală* — tendința firească de antropomorfizare a omului ce se manifestă nu numai în *animismul primitiv,* dar și în toate acele producții cultural-artistice în care contactul cu natura este o prezență activă de o deosebită pregnanță.

Coloana cerului, cel mai adesea din lemn, este simbolică pentru întreaga mitologie românească, un produs de sinteză care s-a născut pe fondul unei mitologii botanice, atît de semnificativă pentru poporul nostru care a știut să facă din codru în restriștea vremurilor „frate bun și aliat în lupta dîrză spre a-și apăra ființa și pămîntul strămoșesc". Pădurea ocupă un loc proeminent în cultura populară și în creațiile culte — așa cum se poate vedea din motivele arboricole din scoarțele moldovenești, motivul poetic al codrului în poezia lui Eminescu. R. Vulcănescu afirmă cu îndreptățire că ideea fraternizării dintre țăranul român și codru este mai mult decît o figură de stil. „Comunicarea dintre autohton și codru coboară adînc în conștiința etno-culturală a autohtonului pînă în stratul afectiv al reprezentării simbolice a mediului cosmogeografic, pînă la impulsurile genuine ale senzoriului uman". [1]

Cert este că mitologia botanică se înscrie în orizontul spiritual al totemului care însă nu pune în joc procedee supranaturaliste de sacralizare. Culesul arborilor și dendrolatria nu presupun încă existența unor forțe supranaturale.

---

[1] Romulus Vulcănescu, *Coloana cerului,* Ed. Academiei, București, 1972, p. 12.

Scanned with OKEN Scanner

Coloana cerului derivă din cele mai vechi monumente dendromorfe, corespunzătoare totemismului slivanic, dendrolatriei, cînd sacralizarea are în vedere arborii consacrați — arbori reali ale căror proprietăți botanice sînt potențate în plan spiritual și chiar în plan fantastic. După R. Vulcănescu există trei specii de monumentalizare dendromorfă :

— *arborele cosmic,* configurează întregul cosmos sub emblema unui arbore ;

— *arborele ceresc,* derivat din cel cosmic, sugerează ideea de centru al activității terestre, un fel de *axă a lumii* și centru de sprijin al cerului ;

— *arborele vieții,* legat de marea zeiță neolitică a vegetației, simbol al *fertilității terestre* și, prin amplificare, al *fertilității cosmice.* De aici derivate și substitute cum ar fi *arborele de naștere, arborele de nuntă, arborele fertilizator, arborele de judecată, arborele funerar, arborele de pomană.*

Toate acestea au dus la *monumentele stilimorfe* — construcții simple sau complexe la care procesul de ideație merge de la forme elementare la prelucrări artistice de mare valoare. Din punct de vedere al creativității spiritualității populare, acestea oferă un cîmp inepuizabil de *creație artistică,* pînă cînd elementul artistic ajunge să fie precumpănitor față de cel magic sau mitic, îmbogățind considerabil geografia spirituală a țării noastre.

Coloana cerului este un fel de echivalent al arborelui ceresc în planul monumentelor stilimorfe, un fel de coloană solară, „reprezentare arhitectonică a imaginii lumii sub formă de poartă orientală a cerului“ [1] și se caracterizează din punct de vedere al stilului prelucrării artistice prin schematism geometric, abstractism, simbolism, anicononism. Arhetipul coloanei de piatră și celei de lemn a dat naștere uneia dintre cele mai bogate tradiții culturale — *arta cioplitorilor în piatră și în lemn.* Între succedanee și simulacru ale acestui monument stilimorf cel mai cunoscut este *troița* care ajunge

[1] Romulus Vulcănescu, op. cit., p. 86.

mai tîrziu la *nivelul capodoperelor artei populare,* adevărate implantări de frumusețe artistică în spațiul unei geografii spirituale din care lipsește acel tip de monumentalitate în ample și strivitoare volume spațiale; ele sînt întruchipări ale unui tip de monumente mai generoase interiorizate la scară umană, reclamînd o atitudine spirituală rațional-efectivă, condensînd în proporțiile lor familiare o imensă doză de gînd arzător și sensibilitate ale unui popor pentru care valorile dragostei, ale adevărului și frumosului fac parte din însăși ființa noastră spirituală, din modul autentic al omului român de a fi și de a simți.

Este foarte semnificativ faptul că zonele culturale în care este frecventă coloana cerului coincide în ansamblu cu nucleele vitale ale centrelor de formare etnogenetică a poporului român. Ele au două aspecte și respectiv două funcții:

1. Un aspect *ritual,* cu două funcții: a) *funcție magică,* situată la răscrucea unde se interpătrunde lumea naturală cu lumea „de dincolo" care nu este neapărat o lume supranaturală ci pur și simplu o lume a necunoscutului, generator de teamă și neliniște; coloanei i se atribuie forța magică de „a paraliza puterile lumii diabolice în efervescența lor nefastă, de a le reduce eficacitatea la proporțiile rezistenței active a firii omenești", [1] simbolizînd izbînda omului asupra demonologiei nefaste; b) *funcția mitică.*

2. *Funcția artistică* ce se realizează prin iconografie bizantină, încadrare peisagistică, motive ornamentale variate.

Coloana cerului și succedaneele ei, prin cele mai de seamă plăsmuiri pe care le-a generat, atestă convingător *maturitatea artistică* a sculpturii și picturii populare, instituie acel ciclu al *ideației mitologice* și al *monumentalizării artistice* din care s-a plămădit și geniul lui Brâncuși, a deschis un drum de glorii către coloana fără sfîrșit.

---

[1] Romulus Vulcănescu, op. cit., p. 178.

Scanned with OKEN Scanner

6. Munca și originea artei

A rezultat limpede din cele spuse pînă acum în legătură cu cultura primitivă că arta, atît în paleolitic, cît și cu atît mai mult, în neolitic, s-a născut din nevoile muncii, în procesul muncii și în indisolubilă legătură cu actul de muncă. Desigur că această geneză a artei presupune și cristalizarea unor elemente care s-au detașat în universul perceptiv și universul spiritual al omului primitiv. De pildă, la toate popoarele primitive, *ritmul* dobîndește de timpuriu o importanță uriașă. Oamenii primitivi au o sensibilitate deosebită față de ritm și de aici, aptitudinile lor muzicale bine cunoscute.

Aptitudinea omului de a sesiza ritmul și de-al aprecia estetic a apărut cînd producătorul primitiv se supunea bucuros unui tact anumit, își însoțea mișcările corpului cu sunetele ritmice ale vocii sau cu cadența unor obiecte sonore pe care și le punea pe corp. Mulți cercetători cum ar fi Karl Brücker, de pildă, au apreciat că „pe prima treaptă de dezvoltare *munca, muzica și poezia* sînt strîns legate. Elementul principal însă al acestei trinități este munca. De aceea pentru popoarele primitive elementul principal al muzicii este ritmul."

O discuție mai îndelungată și mai pasionantă a fost aceea a *raportului între joc și muncă* în geneza artei. Unii socot că oamenii întîi s-au jucat și pe urmă au muncit, că munca este o fiică a jocului, dar astăzi marea majoritate a cercetătorilor este convinsă că, dimpotrivă, jocul este copilul muncii, și nu invers. Necesitățile vieții l-au constrîns pe om la muncă, iar în procesul muncii omul s-a deprins treptat să privească într-un anumit fel obiectele lumii înconjurătoare. În procesul muncii s-au dezvoltat sensibilitatea sa, capacitatea de percepere, selecția acelor imagini care aveau pentru el o mai mare semnificație și care au intrat într-un circuit de creație artistică, toate acestea dovedind *primatul istoric al muncii asupra jocului și artei.*

Și *dansul* la început este strîns legat de mișcările corpului celor ce muncesc, de această dinamică specifică

Scanned with OKEN Scanner

a actului de muncă. Plehanov spune, pe bună dreptate, „sînt ferm convins că nu vom înțelege absolut nimic din istoria artei primitive dacă nu ne vom pătrunde de ideea că munca este mai veche decît arta și că, în general, omul privește inițial lucrurile și fenomenele dintr-un punct de vedere utilitar și numai după aceea adoptă în raportarea sa față de ele un punct de vedere estetic". [1]

În încheiere la cele spuse, aș vrea să citez o mărturie oarecum surprinzătoare aparținînd unui filosof al culturii în foarte multe privințe vulnerabil și criticat, pe bună dreptate, nu numai de gînditorii marxiști. Este vorba de Oswald Spengler cu teoria sa morfologică a organicității culturilor, atît de parcimonios în aprecierea aportului original al atîtor culturi, care minimalizează în general multe din vechile culturi, dar care totuși recunoaște că „cultura primitivă reprezintă o forță și un tot, un element extrem de viu și activ. Ea nu este atît de diferită de a noastră decît prin virtualitățile psihice pe care le posedăm noi, oamenii marilor culturi. Tocmai din această cultură primitivă, dintr-o umanitate peste tot înlănțuită în raporturi rasiale s-au născut către anul 3000 î.e.n. culturile egipteană și babiloniană, după o muncă preparatorie de aproximativ o jumătate de mileniu. Mai tîrziu, în marile culturi, subsistă peste tot elemente, viziuni ale culturii primitive care nu pot fi șterse decît treptat". [2] Unele nu pot fi șterse de loc, adaug eu, pentru că ele s-au impregnat adînc în conștiința culturală a diverselor grupări umane, popoare, națiuni. Am amintit și această mărturie deoarece arată cît de necesar este ca, înainte de a trece la marile culturi arhaice de care ne vom ocupa în continuare, să cunoaștem mai bine datele fundamentale ale spiritualității primitive.

---

[1] G. V. Plehanov, *Scrisori fără adresă*, în *Studii de teoria artei*, în românește de Janina Ianoși. Prefață și aparat critic de Ion Ianoși, Ed. Univers, București, 1979, pp. 137—138.

[2] Oswald Spengler, *Le declin de l'Occident*, p. II-a, vol. II, R. F., Gallimard, pp. 37—38.

Scanned with OKEN Scanner

7. Limba și scrierea

Engels spunea în *Dialectica naturii* că „Întîi munca, apoi și împreună cu ea vorbirea articulată sînt cele două stimulente esențiale sub influența cărora creerul maimuței s-a transformat treptat în creierul, ce-i drept foarte asemănător, dar considerabil mai mare și mai perfecționat, al omului". [1] Este vorba, cu alte cuvinte, de geneza comună a graiului articulat și a muncii în acest salt ontologic care se produce o dată cu *antropogeneza*. Engels considera — și ideea aceasta a intrat adînc în viziunile arheologilor, etnografilor, istoricilor culturii ș.a.m.d. că munca este un principiu de geneză pentru om, că munca stă la baza primului mare salt ontologic pe care îl înregistrează ființa umană; prin însăși constituirea ei din primatele superioare, saltul, trecerea de la biologic la social se face prin muncă. Am amintit aici ideea lui Engels pentru că ea este importantă și pentru a înțelege originea graiului articulat și apoi a scrierii.

Există deci o legătură indisolubilă a gîndirii și a limbii, cu observația și experiența. Specificul limbilor primitive constă în caracterul lor concret, într-o mare bogăție relativă, analitică, absența aproape totală sau, în orice caz, insesizabilă a efortului de sinteză în cristalizarea limbii. La eschimoși s-a constatat că există aproape 20 de cuvinte pentru definirea gheții și a feluritelor ei stări de formare și topire, dar nu un cuvînt pentru gheață, pur și simplu. La triburile agricole ale indienilor nord-americani există zece cuvinte care desemnează aceeași plantă în diferite perioade de creștere, dar nici un cuvînt care să identifice acea plantă ca atare. De aici plasticitatea limbii primitive, foarte mulți termeni pentru diversele stări ale lucrurilor, ale obiectelor, dar nu cuvinte sintetice care să aibă și o valoare mai mare de cunoaștere și care să identifice într-un mod distinct

[1] Fr. Engels, *Dialectica naturii*, Editura politică, București, 1966, p. 152.

Scanned with OKEN Scanner

— cum se întîmplă în graiul evoluat — anumite obiecte, anumite fenomene.

Limbajul semnelor este foarte răspîndit la toate triburile. Limba simbolurilor a însoțit multă vreme și însoțește și astăzi dezvoltarea limbii diferitelor popoare, și uneori ea este deosebit de grăitoare, de pregnantă în ceea ce dezvăluie.

Sunetele au capacitatea spontană de a sugera faptele, evenimentele și lucrurile. Dar această capacitate este la început limitată. Limbajul este un instrument social de comunicare și de cunoaștere, dar și un produs al societății, o convenție. Funcția de bază a limbajului este aceea a comunicării, a transmiterii prin educație a unei experiențe cîștigate, a unor tradiții, a unor cuceriri ale spiritului uman. Datorită cuvîntului, părinții pot mult mai bine decît prin exemple — pe care nu le pot da mereu la tot pasul — să-și învețe urmașii cum să stăpînească anumite situații.

Limbajul înlesnește desprinderea de prezentul imediat, anticiparea, abstractizarea. Graiul nu este numai vehiculul prin care părinții pot transmite experiența lor copiilor, ci și un mijloc de comunicare între toți membrii unui grup social. Datorită lui un om comunică altora rezultatele propriilor sale observații, ale propriilor sale experiențe și astfel prin confruntarea diferitelor experiențe se constituie un patrimoniu cultural comun. Se învață astfel nu numai experiența personală a înaintașilor noștri direcți, dar din ce în ce mai mult, experiența colectivă a grupului; tradiția, a cărei transmitere este atît de proprie, atît de specifică genului omenesc, nu s-ar putea constitui fără limbajul articulat, mai tîrziu, fără scriere. Gîndirea abstractă, adică o gîndire care se detașează de concretul sensibil al lucrurilor, care încearcă să pătrundă mai adînc în alcătuirea intimă a acestora, în legile lor, să descifreze destinul lor, să anticipeze evoluții viitoare, toate acestea sînt cu neputință fără limbaj.

Chiar simplul fapt de a numi un lucru este un act de abstractizare și gradul acesta de abstractizare, fără îndoială, diferă de la o limbă la alta, dar procedeul ca atare aici își are originea în denumirea lucrurilor. Sigur că forța aceasta extraordinară a limbii și capacitatea de

Scanned with OKEN Scanner

a sugera lucruri și de a proiecta pe ecranul conștiinței noastre obiecte au fost atît de puternice încît la oamenii primitivi și mai tîrziu, în primele civilizații, odată cu primele așa-numite „scrieri sfinte", verbului i s-au conferit funcții creatoare, funcții de geneză a lucrurilor și nu de denumire a lor. (În Cartea *Genezei* din *Biblie,* Dumnezeu creează lumea denumind lucruri, ape, animale) Dincolo de mistica verbului din diversele cărți ale facerii, (nu numai în *Biblia iudeo-creștină* există așa ceva,) desprindem importanța colosală pe care o avea pentru oamenii începuturilor civilizației umane — în sens istoric — limba ca mijloc de identificare a lucrurilor, ca procedeu de a introduce obiectele și toate faptele cu care omul venea în contact într-un context activ al experienței și al muncii sale. Nu le crea prin asta, dar le conferea o semnificație care era legată de nevoile vieții lui : de nevoi economice, în primul rînd, dar și de nevoi spirituale, morale, estetice mai generale, ulterior. Așa a apărut și *scrierea,* care e o etapă mai evoluată a limbajului.

Scrierea reprezintă o etapă decisivă în fixarea și transmiterea cunoștințelor dobîndite de oameni. Spre deosebire de limba vorbită, ea cunoaște o mare stabilitate, o mare capacitate de cristalizare a gîndurilor, de decantare și cristalizare a experienței. Tocmai de aceea ea lărgește atît de mult orizontul omului primitiv, încît se deschid pentru prima dată porțile civilizației.

Scrierea a cunoscut patru mari stadii în evoluția sa :

1. Scrierea mnemonică, existentă pînă în epoca modernă la unele triburi de negri în Africa și la unele populații din nordul Siberiei ;

2. Stadiul pictografic — un stadiu mai evoluat, dar greu de recunoscut și delimitat de desen ;

3. Stadiul ideografic în care scrierea exprimă deja unele noțiuni ;

4. Stadiul simbolic, pînă la apariția căruia au trecut mii de ani, se caracterizează prin separarea imaginii de complexul sonor, prin apariția semnului independent, care nu mai redă *obiectul,* ci *cuvîntul* ce denumește obiectul. „Această așa-numită fonetizare a semnelor a

Scanned with OKEN Scanner

fost un proces deosebit de complicat, a dus la crearea de semne speciale pentru cuvinte întregi, pentru părți de cuvinte, pentru silabe și, în sfîrșit, pentru sunete individuale". [1]

Este evoluția de la *desene schematice* la *semne* pe care societatea le-a selectat și impus. Unele semne încep să aibă și valoare mai mare decît o simplă imagine. La baza constituirii unor coduri de semne se află întotdeauna o *necesitate socială*. Complicarea vieții sociale, apariția templelor și nevoia ținerii socotelilor, a conturilor, nevoia de bună gospodărire a bunurilor cumulate au determinat evoluția scrisului — făcînd ca scrierea pictografică să fie depășită —, apariția școlilor pentru scribi.

„Se pare deci să scrierea a luat naștere pretutindeni, ca și în Sumer, din nevoile practice ale economiei urbane. Este exact că preoții sînt cei care au inventat scrierea în Sumer și că și-au păstrat un timp exclusivitatea asupra ei". [2] Dar preoții au făcut această descoperire nu ca efect a unor superstiții, ci ca administratori ai unor realități palpabile. Același autor scrie mai departe că „Inventarea scrierii deschide o epocă nouă în istoria omenirii. Pentru noi, oamenii moderni, importanța ei hotărîtoare pare a fi înainte de toate aceea că ne-a deschis o cale directă către gîndirea strămoșilor noștri fără de care am fi fost nevoiți să deducem această gîndire din manifestările ei concrete, din faptele materiale". [3]

Scrierea a provocat *o revoluție în informație* și *comunicare*. Experiența exemplară a unor oameni poate deveni de aici înainte nepieritoare și poate fi transmisă nealterat contemporanilor îndepărtați și generațiilor viitoare, cunoașterea poate depăși limitele spațiului și timpului.

Primele scrieri apar în Sumer și Egipt. Cunoașterea și folosirea scrisului presupunea memorizarea și manipularea unui imens aparat de simboluri, asimilarea principiilor complexe ale combinației lor. Era vorba deci de

---

[1] Vojtech Zamarovský, *Din tainele imperiului hitit*, Editura Junimea, Iași, 1980, p. 78.

[2] Gordon Childe, *Făurirea civilizației*, p. 194.

[3] Idem, p. 194.

Scanned with OKEN Scanner

o profesiune specializată care reclama o ucenicie îndelungată, învingerea unor mari dificultăți. „Ea era o inițiere misterioasă, care încununa un studiu foarte anevoios. Puțini oameni aveau destul timp liber sau talent pentru a pătrunde secretele sale. De aceea, scribii din antichitatea orientală, ca și cărturarii europeni din evul mediu formau o pătură socială relativ restrînsă". [1]

Tocmai de aceea această profesiune beneficia de o poziție privilegiată, se bucura de bogății și onoruri. Acest fapt este probat de un fragment din literatura egipteană tîrzie, căruia i s-a zis în mod semnificativ *Elogiul literelor*: găsim aici, ca și în alte manuscrise dealtfel, o atitudine grăitoare pentru prestigiul și privilegiile scribului, în opoziție cu viața aspră a meseriașului și cultivatorului. Este vorba de sfatul unui tată către fiul său: „Poartă în inima ta cunoașterea scrierii ca să fii la adăpost de muncile grele și să devii un demnitar prețuit de toți. Scribul este scutit de treburile manuale; el comandă ... nu ții doar în mînă călimarea scribului? Ea te deosebește de cel care mînuește vîsla... L-am văzut pe fierar la lucru, în fața cuptorului cu degetele lui de crocodil. Mirosea mai tare decît icrele peștilor. Muncitorul cu dalta îndură mai multe decît cei care scurmă glia; lemnul e ogorul lui și dalta îi e sapă. Noaptea, cînd ar trebui să fie liber, el se chinuie peste puterile brațelor sale, lampa lui rămîne aprinsă. Tăietorul de piatră vede în orice piatră, un prilej de muncă; cînd lucrul lui e pe terminate, brațele nu-l mai țin, e frînt de oboseală... În atelierul său, țesătorul are o soartă încă și mai rea decît a femeii; stă cu genunchii lipiți de burtă și nu se bucură de aerul proaspăt. Trebuie să-i mituiască pe zei ca să vadă lumina zilei". [2]

Revoluția produsă de scriere este însoțită de divizarea societății în clase, de apariția zorilor civilizației în sensul istoric al cuvîntului; o anumită îndeletnicire, cea a scrisului, o anumită categorie de oameni — scribi, se detașează de muncile manuale ale agricultorului și meșteșugarului, considerate munci grele și înjositoare. Cuvin-

[1] Gordon Childe, op. cit., p. 195.
[2] Apud Gordon Childe, op. cit., p. 196.

Scanned with OKEN Scanner

tele, atît de greu de scris și de descifrat, păreau că ascund taine ce nu se dezvăluie decît unor inițiați, păreau să dispună de virtuți proprii. Cert este că scrierea conferea cuvintelor o nemurire ce a fost de la început de esență supramaterială, în orice caz de natură ezoterică. Imaginația omului primitiv a fost puternic impresionată de faptul că un om dispărut, trecut în cele veșnice, putea încă să vorbească semenilor săi prin intermediul unei tăbliță de argilă sau a unui sul de papirus. De aceea cuvîntul poseda un fel de *mană*. E de înțeles că din acest stadiu de evoluție, respectul pentru trecut era aproape paralizant.

8. Totem, magie, mit

Religia nu a însoțit viața spirituală a omului de la primele sale manifestări și nici nu se identifică întrutotul — așa cum susțin teologii — cu primele forme de cristalizare a experienței materiale și spirituale ale omului primitiv — totemul, magia, mitul. Pe de altă parte însă trebuie spus că apariția religiei în viața spirituală a omului primitiv a constituit o *necesitate istorică* și nu un produs al hazardului. În procesul desprinderii omului de animalitate și al înaintării sale pe drumul culturii, el și-a lărgit continuu granițele cunoașterii și dominația lumii externe, dar în același timp, în acest dialog perpetuu cu lumea, el a dobîndit *conștiința de sine*. Raportarea omului la lume este încă de pe acum interogativă, problematizantă, iar faptele de cultură constituie răspunsuri la problemele care apar în procesul adaptării omului la lumea din afară, a transformării acesteia în concordanță cu propriile sale trebuințe, gînduri, scopuri, aspirații, proiecte și a propriei sale transformări și umanizări. Religia a constituit un moment necesar al acestui proces cultural prin care omul devine conștient de sine, de forța ca și de slăbiciunile și limitele sale istorice. Nivelul scăzut al practicii sociale făcea cu neputință ca experiența și cunoștințele dobîndite să le întruchipeze

Scanned with OKEN Scanner

în concepte sau viziuni științifice, ci doar în reprezentări psiho-afective.

Religia se hrănește din aceste reprezentări, dar ea nu a început cu marile religii constituite dogmatic, cu sisteme complicate de reguli și principii, ci ca o dimensiune, alături de altele, a sincretismului culturii primitive: „Religia omului primitiv — spunea R. Thurnwald — nu are caracterul supraterestru, transcendent de mai tîrziu. Ideea unei alte lumi universale supraterestre în sens creștin nu există la primitivi, după cum nu există nici ideea de veșnicie sau infinit. Tot așa de necunoscută este ideea mîntuirii care n-a prins rădăcini la popoarele de «suprapunere» arhaică decît datorită sclavajului, supunerii și despotismului“ [1]

Totemismul corespunde celei mai vechi organizări sociale de clan. F. Byron Jevans îl definea ca un principiu de alianță, de comunicare de sînge, un sistem de înrudire, centrul vieții morale, cea mai veche formă a religiei etnologic cunoscută. Cuvîntul *totem* — *ototeman* înseamnă în limba ojibwa, din regiunea de la nord de *Marile lacuri* ale Americii de Nord, aproximativ, *el este de neamul meu.*

Totemul este o mărturie a faptului că omul a dobîndit într-un anumit grad *conștiința comunității* din care făcea parte, a *integrării* sale în această comunitate dar nu-și putea explica resorturile acestei integrări, nu înțelegea care sînt factorii de unitate și cu atît mai puțin de delimitare între om și comunitate. Totemul, ca produs al acestei situații, este o încercare de a răspunde la o nevoie resimțită de omul primitiv. Plantă, animal etc., totemul întruchipează pentru primitiv esența tribului din care face parte. Reprezentarea figurală a obiectului totemic avea o funcție de cunoaștere și o funcție pragmatică. Prin realitatea sa sensibilă, omul primitv întrevede însușiri și relații care-l leagă de comunitate. Este ca o premisă preistorică a *principiului identității.* Este un *limbaj pictografic* prin intermediul căruia se diferențiază *în mod cultural* grupurile primitive.

---

[1] Cf. R. Thurnwald, *L'esprit humain*, Paris, Payot, 1913.

Scanned with OKEN Scanner

„Noțiunea de totemism, însă, putea ajuta la deosebirea societăților într-un mod aproape tot atît de radical, dacă nu prin integrarea unora dintre ele întotdeauna în natură... cel puțin clasîndu-le în funcție de atitudinea lor față de natură, exprimată prin locul pe care-l acordă omului în seria animală și prin cunoașterea sau ignorarea presupusă a mecanismului procreației .. Totemismul îl apropie pe om de animal și pretinsa ignorare a rolului pe care-l are tatăl în concepțiune duce la înlocuirea zămislitorului uman cu duhurile mai apropiate de forțele naturii". [1]

Același autor scrie mai departe că totemismul „este înainte de toate proiectarea în afara universului nostru, ca printr-un exorcism, a unor atitudini mintale incompatibile cu exigența unei discontinuități dintre om și natură". [2]

În ultima lucrare de ansamblu consacrată acestei probleme, *Etat actuel du problème totemique,* Van Gennep arăta că totemismul se sustrage încercărilor de definire la modul absolut. După aceea locul fenomenului totemic în lucrări de referință asupra societății primitive (aparținînd lui Goldenweister Boos ș.a.) scade. *General Anthropology* de Boos, un tratat de 718 pagini, consacră totemismului 4 pagini. Sub această denumire se înțeleg fenomene foarte eterogene. În concluzie, Boos spune: „S-a scris prea mult despre totemism... ca să ne îngăduim să-l lăsăm cu totul pe din afară... Dar modurile în care el se manifestă sînt atît de diverse în fiecare parte a lumii, asemănările sînt artificiale și fenomenele pot apărea în atîtea contexte fără legătură cu consangvinitatea reală sau presupusă, încît este aproape imposibil a le include într-o singură categorie". [3]

Teza sa este că formarea unui sistem pe plan social este condiția necesară totemului. Este vorba de relații stabilite în chip ideal între două serii de fenomene, una *naturală* și cealaltă *culturală*. Rivers definea totemul prin

---

[1] Cl. Levy Strauss, *Gîndirea sălbatică*, Editura științifică, București, 1970 p. 20.

[2] Idem, p. 21.

[3] Apud Cl. L. Strauss, op. cit., p. 25.

Scanned with OKEN Scanner

coexistența a trei elemente: 1) un element *social* — conexiunea dintre o specie de animale, vegetale sau obiecte neînsuflețite și un grup determinat al comunității, un clan; 2) un *element psiho-logic* — credința într-o legătură de rudenie între membrii grupului și animalul, planta etc. respective, din care a descins prin filiație.; 3) un element *ritual*: respectul arătat animalului, plantei etc., ceea ce se manifestă prin interdicția de a-l vătăma, mînca etc.

Legăturile dintre ființele umane și obiectul totemic sînt atît de complicate și variabile încît face dificilă dacă nu imposibilă o definiție satisfăcătoare.

Radcliffe Brown susținea că totemismul este un principiu de organizare pentru societate:

a) totemismul este o dezvoltare specială a unei relații mai generale între om și speciile naturale;

b) totemismul este parte a unui sistem structural care organizează atitudinea ființelor umane față de mediul în care trăiesc;

c) speciile naturale sînt selectate ca reprezentative pentru grupuri sociale, clanuri, deoarece ele exprimă valorile sociale avînd efecte importante asupra bunăstării naturale și spirituale a societății.

Conceperea totemismului ca ritualizare a intereselor empirice a fost contestată de Cl. Lévi-Strauss care a demonstrat cu ajutorul analogiei structurale semnificația atribuțiilor totemice ca expresie a principiilor de asemănare și contrast, de uniune și opoziție.

Nu se poate contesta însă un alt fapt: *cadrul totemic* cu simbolurile sale este determinat de necesitățile practicii și a avut o influență considerabilă asupra *evoluției economice,* deoarece se află la originea domesticirii unor animale și a cultivării cu grijă a unor plante. Totemismul a stimulat *arta primitivă,* îndeosebi desenul obiectelor, plantelor sau animalelor totemice, dar și *economia:* ceremoniile în cinstea strămoșului totem au dus la înmulțirea din abundență a speciilor respective. Din aceste ceremonii s-a dezvoltat și *drama mitică* al cărei punct culminant era *sacrificiul,* jucat de personaje mascate, gătite cu podoabele sacre, reprezentînd în mod simbolic că-

Scanned with OKEN Scanner

lătoria strămoșilor și viața animalului. Mai tîrziu obiectul totemic a fost sacralizat.

Să mai amintim opinia lui S. Freud *(Totem and Tabo)* că totemismul este cea mai veche formă de religie sau pe cele susținute de Charles Hainchlin și Solomon Reinach care afirmau că totemismul ar fi luat naștere după animism și magie, în opoziție cu părerea potrivit căreia totemismul a fost primul motor al progresului material.

Multe controverse provin din promovarea unor puncte de vedere exagerate, exclusiviste, unilaterale, cum ar fi — totemismul este un *fenomen exclusiv economic,* o formă de repartiție a forțelor de muncă, o formă specială de relații de producție ; sau : totemismul este un *fenomen exclusiv ideologic și religios.*

Ambrogio Donini reia pe alte baze teza lui Freud : totemismul a fost cea mai veche formă de religie, un fenomen religios și nu profan. El scrie : „Nu religia este aceea care a creat ideea de pur și impur, de sacru și profan, de permis și interzis, practica socială este aceea care a generat prin reflex lumea miturilor și ritualurilor cunoscute sub denumirea de „lucruri sacre".[1]

De acord, dar cu precizarea esențială că însuși totemismul aparținea *practicii sociale primitive,* el nefiind un fenomen de conștiință pur. În faza vînătorii și pescuitului, a creșterii vitelor și păstoritului, atîta timp cît diviziunea muncii rămînea în limitele raporturilor de vîrstă, rudenie, legătura dintre individ și totem nu putea să capete aspectele unui cult propriu-zis. Fiecare grup uman se specializează în capturarea unui anumit animal, dar într-o societate în care fiecare depinde de ceilalți în privința procurării hranei, animalul vînat sfîrșește prin a face parte chiar din grup, devine simbolul lui, protectorul lui, strămoșul lui.

Identificarea cu animalul strămoș, ca totem, era un semn de neputință a omului în fața naturii și a colectivității, a lipsei de individualitate și autonomie ; ceremonii complicate și adesea dureroase aveau rostul să sporească starea de subordonare față de totem, transformînd *le-*

---

[1] Ambrogio Donini, *După chipul și asemănarea omului,* Editura politică, București, 1968, p. 63.

Scanned with OKEN Scanner

gătura biologică într-o *legătură imaginară*. Apare cultul strămoșilor care presupune un grad mai mare de diferențiere socială.

După I. P. Frantev, totemismul este forma cea mai veche a reprezentărilor despre *supranatural*, cînd acesta era nedespărțit de lumea percepută prin simțuri.

Dar, așa cum nu putem accepta că totemismul este pur religios (credința omului primitiv în înrudirea cu regnul animal, în comunitatea celor două regnuri nu este de natură religioasă), este și mai greu de acceptat racordarea totemului la supranatural, deoarece :

a) Supranaturalul nu rezidă în lumea percepută prin simțuri, ci într-o lume străină și exterioară lumii reale ;

b) Nu *supranaturalul*, ci *sacralizarea* și *fetișizarea* alcătuiesc esența religiei. Supranaturalul reprezintă o formă relativ evoluată, spiritualizată de sacralizare ce nu putea să apară în cadrul totemismului, ci numai odată cu procesul de canonizare și dogmatizare a conținuturilor religioase.

Pentru a înțelege totemismul trebuie să ținem seama de sincretismul culturii primitive, în care nu se diferențiaseră încă fenomenele religioase de cele laice. Totemismul reflectă ceva real, un anumit tip de relații, răspunde unor nevoi umane reale ce nu pot fi satisfăcute în stadiile primitive prin alte modalități de explicare și înțelegere, prin alte forme de *conștiință culturală*. *Conținutul reflectoriu* este însă eronat mistificat ; în temeiul acestui conținut, fenomenul religios se autonomizează tot mai mult și se diversifică, aspiră să cucerească hegemonia ideologică și morală în societate.

Magia reprezintă o formă primitivă de dialogare a omului cu lumea înconjurătoare, o încercare de dominare iluzorie, a naturii, de căutare a răspunsului la numeroase întrebări prin care era asaltată existența nesigură a omului primitiv. Omul primitiv nu știa să dirijeze natura, ci doar s-o convingă și s-o înșele. „Magia a fost creată ca să suplinească lacunele lăsate de mărginirea tehnicii“.[1] Ea constă dintr-un ansamblu de „tehnici“ prin

[1] J. Bernal, *Știința în istoria societății*, Editura politică, București, 1964, p. 48.

Scanned with OKEN Scanner

care omul primitiv stăpînește iluzoriu realitatea. Aceste tehnici sînt extrem de numeroase, dar însumabile citorva tipuri: a) *magia muncii*, b) *magia tămăduitoare*, c) *magia neagră* (conducătoare de rău).

Prin magie se încearcă scrutarea necunoscutului care copleșea viața omului nu numai în proiectarea sa pe dimensiunea viitorului, dar și în coordonatele sale mai imediate. De aceea, pe lîngă elementele de reflectare fantastică, denaturată, găsim și elemente de cunoaștere.

„Forțele necunoscute ale naturii trebuiau dominate prin magie așa cum forțele ei cunoscute erau dominate prin munca obișnuită, iar măsurile magice de apărare împotriva influențelor periculoase ale «sufletelor» devenite autonome prin moarte corespund în întregime în ceea ce privește structura lor generală, oricît de fantastic ar fi conținutul lor, instituirilor teleologice cotidiene ale muncii. Revendicarea unui dincolo unde să se împlinească prin fericire sau osîndă *sensul vieții*, compromis și rămas fragmentar pe pămînt, a fost generată — ca fenomen general uman — de situația acelor oameni cărora viața la care aveau acces nu le putea oferi o împlinire pămîntească". [1]

Magia nu este însă niciodată asociată cu îndeletniciri cosmice, cu producerea uneltelor și bunurilor strict necesare. Abilitatea obișnuită, îndrumată de cunoștințe reale, sînt suficiente pentru ca omul să meargă pe un drum sigur în realizarea acestor obiective.

„Omul recurge la magie atunci cînd șansa și întîmplările nu pot fi perfect controlate de cunoaștere" cum ar fi războiul, o expediție riscantă pe mare, călătorii sezoniere, o mare vînătoare, o expediție periculoasă de pescuit. Magia, cu aspectele ei de cunoaștere realistă a lucrurilor este un aspect al practicii. Dar și o expresie a neputinței omului, o încercare de dominare iluzorie a lumii înconjurătoare. Magia nu se identifică niciodată cu munca însăși, nu este folosită pentru a înlocui munca. Orice construcție mecanică este produsul unei munci făcute după legile meșteșugului respectiv și nu al magiei.

---

[1] G. Lukacs, *Ontologia existenței sociale*, Editura politică, București, 1975, p. 278.

Scanned with OKEN Scanner

Numai dincolo de posibilitatea efortului și controlului uman intervine magia. Magia se bazează pe principiul similitudinii și simpatiei : ceva asemănător produce ceva asemănător, întregul este influențat dacă vrăjitorul acționează asupra unei părți din el.

Explicarea funcțională a magiei se referă deci la acele figuri sau goluri în cunoștințele omului, în puterea sa de a controla și se bazează pe atitudini simpatetice care nu țin de experiența obișnuită a științei, pe un ascendent al stării emoționale, cînd omul își pierde controlul și asupra lui însuși, cuvintele pe care le rostește, gesturile pe care le face și procesele psihologice care le însoțesc fac ca tensiunea foarte crescută să-și găsească orientarea determinată, forme de expresie. Funcția spontan-culturală a omului în asemenea situații oferă materia primă a magiei.

Magia se bazează pe o anumită *selectare socială* a faptelor și experiențelor umane transmisibile prin tradiție. Din noianul de comportări tradiția alege și fixează în obiceiuri standartizate numai tipuri speciale cărora le oferă valori sociale. Viabilitatea spirituală a magiei se bazează pe credința și eficiența pragmatică și selectivă. Importanța sa socială ca formă organizatoare și de potențare a poziției sociale a omului își are legitimitatea în *psihologia socială efectivă,* limitată de emoții și impulsuri subconștiente, de dorințe și pasiuni.

Din totem și magie s-au născut atît *credințele și riturile religioase,* cît și *ideile științifice* și tehnicile profane de acțiune.

Mitul este o altă formă de manifestare a sincretismului culturii primitive, în care *spiritul laic* se îmbină cu cel *religios*. Miturile reprezintă una din cele mai vechi stări culturale, hrănind apoi toate formele ulterioare de cultură ; ele alcătuiesc cea mai veche zestre spirituală a popoarelor, deoarece transfigurează imaginar cel dintîi gînd, cea dintîi cutezanță a omului de a găsi explicații lucrurilor și proceselor din jurul său sau de a se proiecta pe sine într-o lume ce se încarcă treptat cu sens, încetînd de a-i fi în întregime ostilă, chiar dacă luarea în stăpînire a acesteia este deocamdată de factură imaginativ-poetică și nu rațional-științifică. Este vîrsta mito-

Scanned with OKEN Scanner

poetică a umanității, a comunităților umane, un nivel sincretic al cunoașterii în care se prefigurează forme distincte de cultură — filosofică, morală, estetică, religioasă, științifică — ce se vor constitui ca atare mult mai tîrziu.

O definiție exhaustivă a mitului este o întreprindere dificilă, dacă nu imposibilă. După Victor Kernbach, mitul este „o narațiune tradițională emanată de o societate primitivă imaginîndu-și explicarea concretă a fenomenelor și evenimentelor enigmatice". [1]

Noțiunea de mit este atît de nestatornică încît, între înțelesul de basm și cel de filosofie a universului, autorul citat a reținut 500 de definiții dintre cele mai diverse. Din ele se desprind ca înțelesuri mai importante :

— invenție epică, alegorică, pur și simplu literatură ;

— transmiterea prin intermediul memoriei colective a faptelor protoistorice, așa cum s-au condensat empiric în conștiința primordială ;

— elaborarea simbolică a unei morale ;

— configurarea evoluției spirituale a umanității în trei etape fundamentale : magie, religie, știință.

— „o cartă pragmatică a înțelepciunii primitive" (Br. Malinowski)

— un ghid cu ajutorul căruia gîndirea sălbatică își construiește diferite modele de lumi (Claude Lévi-Strauss) ;

„În limbajul curent al omului modern, mitul semnifică tot ceea ce se opune «realității». Deși moștenită din iluminism și pozitivism, această devalorizare a mitului este de origine creștină. Pentru creștinismul primitiv, tot ce nu-și găsea justificarea în unul sau altul din cele două Testamente, era fals..." [2]. Dar pentru omul societății primitive și tradiționale, mitul este singura revelație posibilă și valabilă a realității, el exprimă un *ade-*

---

[1] *Miturile esențiale*, Antologie de texte cu o introducere în mitologie, comentarii critice și note de V. K., Editura științifică și enciclopedică, București, 1978, p. 50.

[2] Mircea Eliade, *Structure et fonction du mythe cosmogonique*, Paris, Editions du Seuil, 1954.

Scanned with OKEN Scanner

văr absolut, povestește o *istorie sacră*, un eveniment primordial ce a avut loc la începutul timpului.

Dar nu numai pentru omul primitiv, ci și pentru artist, pentru artistul romantic mai cu seamă, mitul este un model „exemplar", o formă de existență, ba chiar *viața* însăși. Însăși lumea exterioară, cosmosul este privit și trăit mitologic, ca o *realitate ordonată mitic*. Mitul reprezintă o realitate sacră, dar nu transcendentă, ci imanentă. [1]

Pentru o conștiință culturală modernă umanistă, *miticul* nu coincide cu *mitologicul*; în timp ce acesta din urmă cunoaște un proces de descompunere, miticul (sau conștiința mitică) nu semnifică renunțarea la rațiune, ci contribuie la cunoașterea omului concret, la elucidarea condiției umane. Mitul nu este sfîrșitul rațiunii, ci începutul său.

Dintre curentele artistice-culturale, *romantismul* a acționat în chipul cel mai hotărît spre a integra (sau reintegra) miturile în orizontul poeziei, iar un poet de talia lui Lucian Blaga nu numai că nu demitizează lumea, dar o transfigurează mitic. „Cazul poeziei blagiene este simptomatic pentru tendința creatoare de mituri a poeziei moderne... În poezia modernă evocarea începuturilor, a haosului primordial, ca și a unui paradis constituie o structură dominantă... Dar gestul lui Lautreamont, al lui Rimbaud, ca și impunerea avangardei în secolul nostru au însemnat o revoltă împotriva oricărei *creații*... Poezia lui Henri Michaux este o de-creare a tuturor celor ce sînt. Nu întîlnim oare în poezia românească (Nichita Stănescu, Ioan Alexandru, Ion Gheorghe) asemenea tentative de *cosmogonie à rebours* ?

Poetul a ajuns la înțelegerea arhaic-tradițională a faptului că lumea trebuie neîncetat re-creată... Scurgerea timpului, îndepărtarea de «începuturi» înseamnă în lumea mitului, ca și în aceea a poeziei noi, pierderea perfecțiunii originare, degenerarea" [2].

---

[1] Nicolae Balotă, *Euphorion, Eseuri*, Editura pentru literatură, București, 1969, p. 78.

[2] Nicolae Balotă, op. cit., p. 87.

Scanned with OKEN Scanner

Mitul este deci o *realitate culturală* extrem de complexă și tocmai de aceea este dificilă o definiție unitară, acceptabilă pentru toți specialiștii și care să cuprindă toate funcțiile mitului din toate societățile arhaice și tradiționale. În general, mitul cuprinde două aspecte, sau două dimensiuni : una *realistă, laică* deoarece mitul nu vorbește decît despre ceea ce s-a întîmplat *realmente* ; se referă la *realități,* la *creația, geneza* unui lucru, unor instituții sau comportamente, și cealaltă *religioasă,* căci este vorba de o istorie *sacră :* opera, acțiunea pe care o descrie metaforic aparține unei ființe supranaturale ; abia acum, odată cu făurirea mitului, și nu în totemism, apare pentru prima dată ideea de supranatural, mai întîi ca o credință vagă, difuză, iar mai tîrziu ca un *concept teologic,* ca o *dogmă.* Așadar, „...mitul povestește o istorie sacră, relatează un eveniment care s-a petrecut în timpul primordial, timpul fabulos al începutului.. Cu alte cuvinte, mitul istorisește cum, grație isprăvilor ființelor supranaturale, o realitate a căpătat existență, fie ea realitate totală, cosmosul, sau numai un fragment, o insulă, o specie vegetală, o comportare umană, o instituție. El este deci întotdeauna povestea unei «creațiuni»“ [1].

Despre caracterul *ambivalent* al mitului, dar dintr-un alt unghi de vedere, vorbește și acad. C. I. Gulian, care scrie că mitul „reflectă efortul omului primitiv de a înțelege lumea și de a se înțelege pe sine..., este un minereu brut, brăzdat de sclipirile de aur ale valorilor rațiunii, eticului și esteticului“. Plecînd de la constatarea că „omul primitiv în același timp cunoaște și ignorează natura, o stăpînește și este copleșit de ea, o observă atent și o mistifică, o divinizează și se teme de ea“, C. I. Gulian scrie în continuare că „mitul primitiv are un caracter contradictoriu, pentru că el oglindește ceea ce este pozitiv și negativ în structura și posibilitățile omului comunei primitive“ [2].

---

[1] Mircea Eliade, *Aspects du mythe,* Idées, N.R.F., Paris, p. 15.
[2] C. I. Gulian, *Originile umanismului și ale culturii,* București, Editura Academiei, 1967, pp. 276, 279—281.

Scanned with OKEN Scanner

Mitul nu este în totală opoziție cu adevărul istoric, dar adevărul său nu este de ordin istoriografic-descriptiv și nici rațional-conceptual, ci de ordin simbolic : *latura explicativă* a mitului se referă la sensuri morale, valori de simbol care asigură perenitatea unor *tipuri morale* și *modele estetice*. Este necesar să înțelegem nucleul de *adevăr istoric*, de *adevăr antropologic* și *filosofic* al mitului dincolo de învelișul mitologic. Între mitic și istoric nu există relații de excludere reciprocă. Mitul e pus de obicei *sub specie aeternitatis*, dar aceasta se întîmplă numai pentru că un *adevăr uman* este încununat cu nimbul universalității maxime. Un adevăr uman este întotdeauna un adevăr istoric, provenind dintr-o experiență îndelung repetată, prelucrată și decantată mental și imaginativ.

Există mari dificultăți și în ceea ce privește clasificarea sau tipologia miturilor. Victor Kernbach distinge 4 mari clase :

1. *Mituri memoriale :* păstrătoare a faptelor ancestrale : evenimente de mari proporții cu caracter insolit, psihoze colective ; acestea au generat mai multe mănunchiuri mitologice :

a. *interferența erelor* — miturile vîrstei de aur, a fericirii arcadiene, animale fabuloase ;

b. *omul primordial* — cînd oamenii devin superiori animalelor și chiar hominizilor ;

c. *revelația inițială* — descoperirea inteligenței, apariția unor realități afective-spirituale — iubirea, sentimentul familiei, cunoașterea de sine, distincția dintre moralitate-imoralitate, cunoaștere-ignoranță, spirit divin-spirit luciferic ;

d. *evenimente insolite ;*

e. *invenția uneltelor ;*

f. *modificări ale condiției umane* — revoluția neolitică, metalurgică etc. ;

g. *războaiele cerești ;*

h. *potopul* și reconstrucția universului postdiluvian ;

2. *Mituri fenomenologice :* vizează fenomene de nivel cosmic, narațiuni explicative în jurul marilor întrebări omenești asupra existenței omului : a. *actul cosmogonic ;* b. *antropogonia ;* c. *escatologia* — vizează ideea de moarte

Scanned with OKEN Scanner

dar și salvarea ; d. repetiția manifestărilor naturii, e. regnurile *fabuloase* ; f. cadrul *astral* ; g. *elementele*.

3. *Miturile cosmogonice* includ întregul cadru divin, zeii și locuințele lor universale : a. *teogonia* — procesele de apariție, de creație a zeilor ; b. *panteonul* — totalitatea zeilor ; c. lumile coexistente — cerul-lumea divină, pămîntul-lumea umană, subpămîntul-lumea demonică ;

4. *Miturile transcendentale* pentru elucidarea contradicțiilor existențiale aparente : a. *eroul arhetipal* — nu strămoșul totemic, ci modelul de la care pornește șirul ; b. suprastructura demonologică ; c. destinul ; d. universul dual ; e. *simbolurile condiției umane ;* f. viața și moartea ; g. aria timpului.

Nu intră în profilul lucrării de a discuta această clasificare. În general, lumea mitologică este de o derutantă complexitate, ca o pădure virgină luxuriantă în care cu greu te poți descurca. De o mare însemnătate sînt *miturile cosmogonice* din care decurg ceea ce Mircea Eliade numește *miturile de origine*. În toate mitologiile actul creator inițial are o triplă ipostază : *teogonică,* nașterea zeilor din elemente ale haosului primordial, *cosmogonică* și *antropogonică* (sau *sociogonică*), acestea fiind puse pe seama primilor zei — prin selecție, delimitare, prin măiestria olarului sau prin aceea a arhitectului, printr-un fel de putere antientropică, organizatoare și ordonatoare este creată lumea și astfel cerul e smuls din îmbrățișarea cu pămîntul, timpul istoric se dizlocă din inerția timpului fabulos al începuturilor. Potopul are, în cadrul acestor mituri de origine, un rol ispășitor și purificator, legat și de un alt mit — al *păcatului originar* care la rîndul său e corelat cu *mitul reînnoirii,* și cu *mitul întoarcerii la origine*. Mitul cosmogonic are funcția de *mit exemplar* pentru multe alte mituri, pentru orice creație. Mircea Eliade dă ca exemplu obiceiul unui trib nord-american, Osagii : la nașterea unui copil este chemat „un om care a vorbit cu zeii“ pentru a recita în fața noului născut istoria creației universului și a animalelor terestre. Numai după aceea este alăptat, iar mai tîrziu, cînd el dorește să bea apă, este chemat același om, sau altul, care recită încă o dată istoria creației și istoria apei ca

Scanned with OKEN Scanner

element primordial al creației. Ritualul se repetă la vîrsta cînd copilul trece la hrănirea cu alimente solide. Conform acestei credințe, prima manifestare a unui lucru este semnificativă și valabilă și nu epifaniile succesive. De aici necesitatea întoarcerii la timpul primordial al începutului, ceea ce permite a retrăi timpul cînd lucrurile s-au manifestat pentru prima dată. Pentru culturile arhaice aceasta constituie o experiență esențială, avînd deopotrivă o valoare „tehnologică" — mînuirea unui lucru presupune a-i cunoaște *originea* — și terapeutică. La egipteni, ca și la alte popoare dealtminteri, ceremonia încoronării echivalează cu repetarea și înnoirea actului creator inițial, menit să asigure stabilitatea, fecunditatea și prosperitatea cosmosului.

Funcția cognitivă a mitului se manifestă cu precădere tocmai în aceste mituri cosmogonice și de origine căci a cunoaște mitul înseamnă a cunoaște originea lucrurilor și modul de a le stăpîni și manipula, a cunoaște nu numai secretul lucrurilor, dar și modul de a le face să reapară ; a cunoaște originea unui obiect, plantă, animal etc. echivalează cu a dobîndi putere magică pentru a-l domina și reproduce.

În chip similar gîndește și Henri Wald, după care mitul este o formă arhaică a explicației cauzale, o narațiune despre originea lucrurilor. Oamenii și-au dat seama curînd că nu pot stăpîni lucrurile dacă nu știu nimic despre originea lor. Mitul este mai mult o *explicație operativă* decît una *interpretativă,* este o povestire în care necesitatea nu s-a diferențiat încă de întîmplare, deoarece nici în sufletul povestitorului rațiunea nu s-a diferențiat încă de viața pragmatic-afectivă. Mitul nu este însă o explicație *irațională,* ci doar *forma arhaică* a explicației raționale, căci mitul este mai mult un îndemn decît o teorie.[1]

Consider că nu este deloc o teorie. În concepția lui Wald se apasă prea mult pe *rațională* (și, implicit, *laicitatea*) mitului, astfel încît acesta ne apare oarecum

[1] Henri Wald, *Realitate și limbaj,* București, Editura Academiei, 1968, p. 35.

Scanned with OKEN Scanner

modernizat, folosit parcă deliberat de oameni spre a spori expresivitatea conținuturilor lor raționale de gîndire de care sînt conștienți. Nu acesta era, firește, cazul miturilor în acea vîrstă *mitologică* sau *metaforică* a omenirii la care s-a referit și Eminescu, cînd ele constituiau *paradigmele* oricărui act uman semnificativ și semnificant. Henri Wald surprinde ambivalența mitului, dar pe alt plan și în raport cu alt sistem referențial. Spunînd că mitul s-a născut din *nevoi practice,* el nu neagă *momentul cognitiv* al miturilor, atît în modul lor de constituire, cît și în funcția lor. „Mitul este modalitatea arhaică a noțiunii despre ceea ce nu a căzut încă sub controlul oamenilor. Mai mult decît atît, mitul este reprezentarea figurată a unui determinism, a unei cauzalități pe care o pot exprima adecvat numai cuvintele abstracte“ [1] Tocmai această latură gnoseologică afectiv-rațională a mitului o subliniază Wald ; raționalitatea, care se constituie din „încercarea de a folosi sensibilul pentru a vorbi despre inteligibil“, dar și faptul că nu este numai rațională, deoarece el se constituie prin fuzionarea a trei elemente : perceptiv, intelectiv și afectiv.

Referindu-se la origini, la geneză, la *arhetipuri existențiale,* mitul devine *model* al tuturor activităților umane semnificative. Nu numai lumea din afară, animalele, plantele, au o origine mitică, dar și omul însuși, *așa cum este astăzi* este rezultatul direct al unor evenimente mitice care au instituit existențial tot ceea ce constituie modul său de a exista. Ceea ce reprezintă *istoria* pentru omul modern este *timpul mitic,* deci reversibil, al omului primitiv, reversibil deoarece evenimentele mitice petrecute *ab origine* nu sînt doar *rememorate,* ci și *reactualizate* periodic, repetate prin forța riturilor, ele înscriindu-se prescurtat în structura mitului ca modele de comportament. Cunoașterea mitică este o *cunoaștere esoterică,* adică secretă, se transmite prin intermediul unor inițieri și e însoțită de o forță magico-religioasă.

În afară de mitul cosmogonic și de mitul de origine, la care ne-am referit mai sus, mai există și *mitul reînvierii,* care rezultă din cel *de origine.* În ciuda diferen-

[1] Idem.

ției lumilor, a tipurilor de cultură, a deosebirilor de structuri socio-economice și a varietății de contexte culturale, popoarele antice gîndesc că lumea trebuie să fie anual reînnoită și că această reînnoire operează după un model. Tocmai miturile de origine sînt anual reactualizate într-un complex cultural: sărbătoarea primăverii, scenariul mitico-ritual al Noului An, nostaligia unui paradis pierdut, a pierderii perfecțiunii inițiale, de aici *mitul întoarcerii la origine* ca o condiție a renașterii.

În lumina acestor mituri, timpul nu înseamnă progres istoric ci îndepărtare progresivă de „începuturi", pierderea perfecțiunii inițiale. Tot ceea ce durează, degenerează și sfîrșește prin a pieri. Dar, această plenitudine pierdută, este periodic recuperată sau recuperabilă. [1]

Ideea perfecțiunii începuturilor a jucat un rol important în elaborarea sistematică a ciclurilor cosmice din ce în ce mai vaste. Și cu cît ciclul cosmic devine mai amplu, ideea de perfecțiune a începuturilor implică o idee complementară: pentru ca ceva cu adevărat nou să poată începe, trebuie ca resturile și ruinele vechiului ciclu să fie complet nimicite. [2]

Funcția culturală a mitului întoarcerii la-origine este aceea de a pregăti o nouă naștere dar aceasta n-o repetă pe prima în sens fizic. Este vorba de o re-naștere de ordin spiritual ca acces la un mod nou de existență (maturitate sexuală, participare la sacru și la cultură, deschidere față de spirit), acțiuni orientate spre valori ale spiritului și nu spre comportări psiho-fiziologice. Mitul cosmogonic se pretează la aplicații multiple între care — vindecarea, creația poetică, introducerea copilului în societate și cultură. [3]

În sensul celor spuse mai sus, pentru *omul religios*, ca și pentru omul societăților primitive — observă Mircea Eliade — esența precede existența „pentru homo religiosus existența reală, autentică începe în momentul în care receptează comunicarea acestei istorii primordiale și își asumă consecințele ei. Un exemplu: omul este

---

[1] Cf. Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, p. 68.
[2] Mircea Eliade, op. cit., p. 69.
[3] Idem p. 104.

Scanned with OKEN Scanner

muritor pentru că un Strămoș mitic a pierdut stupid nemurirea sau pentru că o Ființă supranaturală a hotărît să i-o ia". [1]

Pentru iudeo-creștinism, esențialul constă în *drama Paradisului*, care a fundat actuala condiție umană. Pentru toate culturile primitive care au cunoscut o Ființă Supremă, dar mai mult sau mai puțin au uitat-o, esențialul constă în aceste elemente caracteristice:

1. Dumnezeu a creat lumea ori omul, apoi s-a întors în Cer;

2. Această îndepărtare a fost însoțită adesea de o ruptură de comunicații între Cer și Pămînt;

3. Locul acestui *deus otiosus* mai mult sau mai puțin uitat a fost ocupat de diverse divinități care au comun faptul că sînt mai aproape de om și îl ajută sau îl persecută într-o manieră mai directă.

Mitul regenerării este legat antinomic de mitul unor cataclisme cosmice, a *sfîrșitului catastrofal* și definitiv, a unor căderi și prăbușiri (de exemplu, *mitul potopului*), ca un rezultat al degenerării progresive a umanității.

Revolta omului contra ireversibilității timpului, eliberarea sa de greutatea timpului mort se realizează însă nu în plan mitic, ci în planul real al culturii prin cucerirea, organizarea și transformarea mediului natural în mediu cultural. Mitul are doar rostul de a oferi oamenilor modele exemplare pentru propriile lor eforturi creatoare. Wilhelm Wundt spunea că mitologia unui popor primitiv conține tot ceea ce unește într-un întreg cultura sa, din care se separă mai tîrziu religia (dogmatizată), științele particulare, poezia, muzica, artele plastice. Dar mitologia continuă să fie o coordonată uneori esențială a culturii, chiar și după depășirea stadiului de primitivitate. Mitologiile înfățișează marile transformări ale *universului fizic* și *moral*, momente ale *devenirii omului*, ale trecerii sale de la o fază socioculturală la *alta*. Dar despre toate acestea aflăm nu *concepte* și *explicații științifice*, ci *intuiții practice*, de esență mitologică.

Putem acum să ne explicăm de ce miturile au înțelesuri atît de profunde și ne spun atît de mult despre

---

[1] Mircea Eliade, op. cit., p. 116.

Scanned with OKEN Scanner

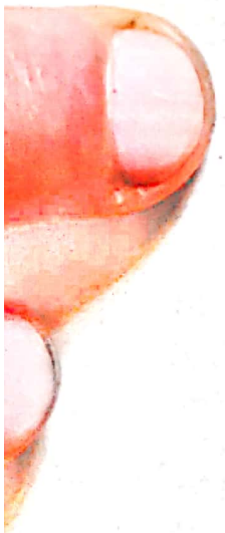
anumite evenimente, momente, aspecte din stadiile timpurii ale istoriei umanității, deși sub raport gnoseologic ele reprezintă reflectări fantastice ale acestor momente de mare rezonanță. În mituri și legende s-au reflectat simbolic și metafizic lupta milenară a omului cu vitregiile naturii, victoriile pe care le-a repurtat în această luptă. Eroii miturilor întruchipează adesea năzuințele spre mai bine ale oamenilor în opoziție cu elementele forțelor reale ale naturii. Legendele despre acești eroi se pierd în negura veacurilor, iar mai tîrziu au inspirat o nemuritoare producție artistică. Așa cum spune Marx, popoarele din antichitate își trăiau preistoria în imaginație, în mitologie.

În concluzie, miturile înglobează o experiență culturală mai complexă preștiințifică, dar nu în întregime religioasă : alături de gînduri și moravuri (rituri) religioase, de practici cultice și ritualuri mistice, în ele se cristalizează și o experiență practică și cognitivă pozitivă, semnificînd progrese reale ale spiritului în descifrarea tainelor lumii, în construcția operei de civilizație, ca să nu mai vorbim de faptul că există mituri propriu-zis *religioase* și *mituri profane* sau *laice*. Firește că atributul de laicitate trebuie înțeles aici în sensul preponderenței unor elemente de *viață umană*, de *gîndire, aspirație, sensibilitate nonsacralizate, proiectate alegoric* sau *simbolic*, ca o prefigurare a conceptelor raționale de mai tîrziu.

Scanned with OKEN Scanner

Partea II - a

Culturi arhaice



Scanned with OKEN Scanner

A. Unele chestiuni preliminarii

1. Modul de producție „asiatic", tributar

Apariția scrierii și a primelor orașe marchează destrămarea relațiilor gentilice ale orînduirii primitive și trecerea la o treaptă superioară de dezvoltare a forțelor de producție, a culturii materiale și spirituale, deci la primele forme de civilizație arhaică prin care se desăvîrșește cea *de-a doua revoluție neolitică — revoluția urbană,* fără ca totuși orașul să devină modul principal de viață. În fapt, trecerea de la culturile primitive neolitice la primele civilizații arhaice s-a produs în modalități diverse, în diferite zone de cultură, iar studiul acestor treceri infirmă teoriile monocentriste ce postulează existența unui centru unic din care ar fi iradiat întreaga cultură a acelor vremi. Ceea ce nu neagă, evident, existența și manifestarea unor trăsături comune structurale și funcționale, ce caracterizează străvechile civilizații ale Orientului.

Una dintre aceste trăsături ce ține de însăși *esența* acestor civilizații este așa numitul *mod de producție asiatic* sau *tributar,* care a fost definit prin următoarele note caracteristice :

a. *Baza socială* a acestui mod de producție o constituie *comunitatea agrară,* sătească, ce se deosebește de comunitatea primitivă ;

b. Existența unei categorii sociale suprapuse, persoane ce îndeplinesc funcții publice, legate mai ales de necesitatea înfăptuirii și întreținerii permanente a unor lucrări publice de mari proporții, în special lucrări de irigare și îndiguire ;

Scanned with OKEN Scanner

c. Tendința acestui grup de a smulge cît mai mult plusprodus îi transformă pe țăranii vechilor comunități sătești într-o masă supusă exploatării. Dealtminteri relații de exploatare apar încă în comunitatea sătească, unde ea poate fi atît de aspră încît, în ciuda caracterului aparent independent al comunității agrare, extorcarea plusprodusului e dusă pînă la zădărnicirea reproducției lărgite.

d. Din punct de vedere al *proprietății* — criteriul principal în caracterizarea unui mod de producție : „lipsa proprietății private a membrilor comunității sătești și prezența proprietății (uneori a posesiunii) agrare colective". [1] Unele funcții ale proprietății colective se deplasează de la comunitate spre stat, disociindu-se astfel proprietatea *comunitară* și *proprietatea de stat*. „De aceea, spunea Marx, în condițiile despotismului oriental, în cadrul căruia proprietatea pare a fi avut o ființare juridică, există de fapt o temelie a lui, această proprietate de trib sau de obște, provenită în cea mai mare parte dintr-o îmbinare a meșteșugurilor cu agricultura în cadrul micii comunități, care capătă astfel posibilitatea de a-și satisface singură toate nevoile și cuprinde în sine toate condițiile reproducției și ale producției lărgite". [2]

Este o formă de organizare și proprietate coleotivă a pămîntului care „a constituit timp de milenii trăsătura sa fundamentală..." [3].

e. Forma economică a obștilor agrare a determinat forma politică a statului — *despotia*. Despotul se confundă cu statul, care e unicul proprietar al pămîntului : „...acolo unde nu se formase încă o proprietate funciară, puterea de stat apare sub forma despotismului". [4] Acest drept de proprietate e funcțional legat de puterea despotică.

f. Existența *sclavilor*, destul de numeroși dar nu aparțin în proprietate privată cuiva, ci mai ales statului

---

[1] Ion Banu, *Filosofia Orientului antic*, Editura științifică, București, 1967, p. 20.

[2] Karl Marx, *Bazele criticii economiei politice*, Editura politică, București, 1972, p. 425.

[3] Emil Condurachi, *Prefață* la Sabatino Moscati, *Vechi imperii ale Orientului*, Editura Meridiane, 1982, p. 10.

[4] Fr. Engels, în Marx-Engels, *Opere*, vol. 19, pp. 565—566.

Scanned with OKEN Scanner

și templelor. „Obștea sătească are uneori sclavi, fără însă ca vreodată să treacă asupra lor centrul de greutate al muncii productive pe care obștea o prestează". [1]

g. Există *o dublă exploatare* asupra comunităților sătești în exploatarea sclavagistă ; contradicția fundamentală era aceea între exploatatori și comunitățile sătești, dar exista și antagonismul dintre stat și sclavi. Funcția exploatatoare a clasei dominante era indisolubil legată de funcția economică, organizatoare de lucrări publice. De aceea, „contradicția de clasă menționată apare ca indisolubil legată de unitatea dintre comunități și stat". [2]

h. *Organizarea socială tributară* se caracterizează adesea printr-o îndelungă stabilitate datorită mai ales caracterului de claustrare al obștei agrare, ce îmbină autarhic agricultura și meșteșugurile.

Toate aceste caracteristici : proprietatea comunitară și monarhică, caracterul despotic al statului, forma tributară a exploatării, constrîngerea extraeconomică, „sînt cu necesitate legate de acea slabă productivitate a muncii care este proprie formațiunilor sociale precapitaliste". [3]

2. Trecerea de la culturile primitive, neolitice la primele civilizații arhaice

Trecerea de la culturile primitive, neolitice la civilizațiile arhaice se caracterizează și prin alte note distinctive : diversificarea culturilor, diferențierea societăților, dezvoltarea schimburilor comerciale și a relațiilor culturale.

„Preistoria și istoria ne arată cum cultura devine mereu mai diversificată prin diferențierea societăților ca răspuns la stimuli diferiți, tehnici sau ideologici. Încă și mai izbitoare este dezvoltarea schimburilor și împrumuturilor între societățile umane. Schimburile comerciale și relațiile culturale se înmulțesc neîncetat. Cu toate aces-

[1] Ion Banu, *Filosofia Orientului antic*, p. 22.
[2] Idem, p. 23.
[3] Idem, p. 24.

Scanned with OKEN Scanner

tea, asemenea eforturi de tot felul au tendința de a converge și de a-și îmbina apele. Un curent domină la un moment dat și drenează apele venite din diferite izvoare". [1]

Este vorba deci de un proces din ce în ce mai diferențiat și totuși convergent și interferent în anumite zone de cultură. D-na Pia Laviosa Zambotti (în *Les origines et la diffusion de la civilisation)* a analizat și alte aspecte ale acestui proces, dintr-o perspectivă progresivă, împotriva evoluționismului plat, simplist, distingînd cîteva etape ale acestui proces :

— trecutul cel mai îndepărtat : *culturile primitive* primordiale ;

— trecutul *arhaic,* cînd tipurile umane și formele de cultură se angajează pe calea unei diferențieri tot mai sensibile. Este evident că în aceste prime faze ale aventurii spiritului factorul geografic avea un rol imens în progresul civilizației ;

— trecutul mai apropiat, în care are loc constituirea *etniilor,* a *culturilor etnice,* din care s-a născut civilizația ce a evoluat pînă în zilele noastre.

În faza de deplină maturitate a culturilor neolitice, la sfîrșitul mileniului II î.e.n., îndeosebi în „semiluna roditoare" — regiunea dintre Egipt, Siria și Mesopotamia — se produce cea de-a doua diviziune a muncii — meșteșugurile (artizanatul) și agricultura, se îmbogățește experiența de muncă și de organizare socială, dar crește treptat și inegalitatea, atît în interiorul triburilor, cît și între triburi, se formează chiar în cadrul obștilor o castă privilegiată, la început din nevoia economică de a controla și supraveghea marile lucrări de îndiguire, mai ales în acele regiuni în care apa marilor fluvii nu constituie numai premisa unei agriculturi fertile, prin vaste canale de irigație, dar și un mare pericol potențial de inundații ce puteau deveni catastrofale dacă nu s-ar fi întreprins totodată lucrări de îndiguire pe mari suprafețe. De aici, „valoarea economică, politică și socială a acestei opere de coordonare, care făcea din șeful statului stăpînul absolut al tuturor obștilor, ca și al pămîntului pe care aceste

[1] Gordon Childe, *De la preistorie la istorie.*, p. 38.

Scanned with OKEN Scanner

obști îl stăpîneau... Șeful statului sau despotul... reprezintă un real element de unitate al tuturor obștilor și categoriilor sociale din țara respectivă".[1] Și astfel se trece de la proprietatea comună a obștilor la proprietatea unică a despotului.

Trecerea de la cultura neolitică la culturile arhaice este însoțită și în parte determinată de formarea claselor sociale și scindarea societății în clase, precum și de înmulțirea, ramificarea îndeletnicirilor. Îndeosebi în epoca bronzului ori a fierului se ivește necesitatea unor „industrii" specializate, a unei organizări comerciale. Pentru a produce unelte de bronz, o comunitate umană trebuia să dispună de excedente alimentare, spre a-i hrăni pe cei ce nu se ocupau nemijlocit de agricultură (mineri, topitori, făurari). Bronzul este mai costisitor, era deci foarte importantă descoperirea unor procedee economice de producere a fierului în mari cantități.

Datorită acestor descoperiri și perfecționări s-au produs unelte mai dezvoltate, mai perfecționate, pentru desțelenirea de noi pămînturi, pentru despăduriri, pentru secarea unor soluri argiloase etc.

Centralizarea comunităților agrare din Valea Nilului, a Tigrului și a Eufratului, a Indusului, a dus la constituirea metalurgiei aramei, a bronzului, ceea ce a modificat esențial *ritmul* de dezvoltare a vechilor comunități agrare, ce se transformă destul de repede în aglomerații urbane. Desigur, acest „destul de repede" trebuie înțeles în raport cu ritmul extrem de lent al epocilor anterioare, pentru că în raport cu ritmul civilizației contemporane el este foarte încet. Problema ritmului dezvoltării civilizațiilor este foarte importantă pentru a înțelege gradul de maturizare, de diversificare, și potențialul creator de care dispune fiecare sistem de civilizație.

Apare divizarea societății într-o clasă aristocratică, laică și sacerdotală, membri liberi ai obștei teritoriale și un număr tot mai mare de sclavi.

Prelucrarea metalelor a generat posibilitatea modelării prin topire, cu modele de confecționare analoage cu cele

---

[1] Emil Condurachi, *Prefață* la Sabatino Moscati, *Vechi imperii ale Orientului*, p. 13.

Scanned with OKEN Scanner

ale olarului. Meșteșugarul inteligent se eliberează de limitările de formă și dimensiuni pe care i le impunea osul și piatra — principalele materiale de construcție anterioare, și au loc aceleași metamorfoze ale materiei : din stare solidă în stare lichidă și apoi iar în stare solidă, ceea ce întreține, ca și în cazul olăritului, o anumită atmosferă de mister, anumite întrebări pe care omul și le punea apropo de identitatea de substanță a acestor materiale în diversele ipostaze pe care le îmbracă.

Se caută cu înfrigurare materii înzestrate cu proprietăți magice, așa cum se credea de către omul acelor vremuri — cum ar fi aurul, pietrele prețioase, care au constituit, dincolo de credința în forța lor magică, un factor foarte important de răspîndire a civilizației.

Acad. Emil Condurachi spunea că prin producția tehnică și artistică superioară un loc aparte îl ocupă în arheologia neolitică a Orientului Apropiat așezarea de lîngă Persepolis ; asupra ei au atras atenția mulți savanți. Este vorba de ceea ce mulți consideră ca fiind însuși leagănul civilizațiilor neolitice și urbane de mai tîrziu, care s-ar afla situat în așa numita „semilună roditoare", — nume dat de Breadsted acelei părți din suprafața terestră unde se manifestă primele semne ale civilizației. Este vorba de Egipt de-a lungul coastei de răsărit a Mediteranei, cu Palestina, Siria, descriind apoi un mare arc de cerc spre est, ajungînd în Mesopotamia. Populația acestui imens spațiu, la care se alătură curînd așezările preistorice analoage din Iran și India s-a caracterizat printr-o extremă diversitate de culturi.[1]

Epoca prelucrării bronzului și fierului este tocmai epoca primelor civilizații arhaice din Sumer, Egipt, Creta, Troia și Micene și ea se caracterizează prin sporirea considerabilă a eficacității actelor de muncă în procesul transformării mediului natural. Karl Marx scria : „Pe treapta de jos a barbariei au început să se dezvolte însușirile superioare ale omului. Demnitatea, elocvența, sentimentele religioase, sinceritatea, bărbăția, curajul au devenit acum trăsături generale de caracter, dar odată cu ele au apărut cruzimea, trădarea și fanatismul. În do-

[1] Cf. Gordon Childe, *De la preistorie la istorie*, p. 117.

Scanned with OKEN Scanner

meniul religiei se manifestă cultul stihiei, cu noțiuni confuze despre idolii personali și despre marele spirit, versificația primitivă, pîinea din porumb — toate țin de această perioadă... Ea a dat de asemeni familia pereche și comuniunea de triburi organizate pe frății și ginți. Imaginația, acest mare dar care a contribuit atît de mult la dezvoltarea omului, a început acum să creeze literatura nescrisă a miturilor, legendelor și tradițiilor, exercitînd deja o influență covîrșitoare asupra neamului omenesc". [1]

3. Revoluția urbană (Orașul ca leagăn al civilizației și antinomiile sale)

Forma (și etapa) superioară a *revoluției neolitice* o constituie *revoluția urbană*. Experiența de muncă, cu totul nouă, presupunînd *construcție* și *inventivitate*, a agricultorului, a constituit premisa necesară obligatorie a revoluționării habitatului, a apariției orașelor, ca una din cele mai relevante mărturii ale trecerii umanității de la stadiul primitiv la era civilizației.

În ce constă revoluția urbană ? Trecerea de la modul de viață rural la cel urban a fost determinată și facilitată de unele *transformări economice* și *politice :*

— constituirea statelor-cetăți ;
— creșterea populației ;
— organizarea statală ;
— construcția de ziduri împrejmuitoare, de diguri și temple. Deci un factor economic : nevoia de acumulare și stabilitate, și un factor religios.

Așa cum scrie Pia Laviosa Zambotti : „Am urmărit geneza culturii agricole pînă la faza în care centrul rural, devenind aglomerație urbană, vede succedîndu-se sistemul democratic fondat pe egalitatea drepturilor și datoriile de famiile în sînul tribului, despotismul unui

[1] Karl Marx, Fr. Engels, *Despre artă*, I, Ed. politică, București, 1966, p. 262.

Scanned with OKEN Scanner

individ care, proclamîndu-se servitorul zeului local, se identifică, stabilește o guvernare teocratică și se înconjoară de o castă de acoliți care-l ajută, îl servesc și profită abundent de binefacerile sale. Războiul de cucerire și corolarul său, aservirea învinșilor devine unul din fundamentele acestei societăți noi".[1]

De fapt premisele de ordin economic sînt mult mai complexe : un mare număr de invenții care s-au succedat într-un ritm uluitor pentru acele vremuri, (plugul, roata, corabia cu pînze, topirea minereului de aramă, calendarul solar, echipamentele adaptate la viața urbană, tehnicile de calcul și măsurare, scrierea). Revărsarea anuală a unor mari fluvii ducea la recolte bogate dar crea totodată terenuri inundabile ; de aici necesitatea amenajării lor — ceea ce cerea eforturi uriașe, coordonarea unor forțe puternice pentru a stăvili frecventele catastrofe. „La originea orașului a stat inundația",[2] scrie Wolf Schneider în stilul lui paradoxal. De aceea primele orașe s-au constituit pe văile unor mari fluvii, devenind primele centre de civilizație superioară. Și mai departe, luînd ca simbol Sodoma și Gomora, el scrie : „Orașul este leagănul civilizației și al crimei, creatorul mizeriei și al luxului, receptacolul în care se acumulează vitalitatea și nervozitatea, centrul puterii și al decăderii. În oraș omul își arată trăsăturile sale cele mai nobile și cele mai respingătoare. Îndărătul pereților lipiți unul de altul, sub acoperișuri îngemănate, se îmbină fericirea și lacrimile, trufia și umilința, nașterea și moartea".[3] De fapt, revoluția urbană este a doua etapă a revoluției neolitice sau o desăvîrșește pe aceasta. Este un proces de geneză, de continuitate și discontinuitate, o crucială instituire teleologică ce a fost, ca multe altele, simbolizat, printr-un mit — *mitul biblic al lui Cain și Abel*. Este cunoscută tragedia primului născut al lui Adam care era agricultor, lucrător de pămînt. Cel de-al doilea fiu, Abel era păstor. Au adus amîndoi jertfă, fiecare din roadele muncii sale, dar Dumnezeu nu a primit decît darurile

[1] Op. cit., p. 352.
[2] Wolf Schneider, *Omniprezentul Babilon*, Editura politică, București, 1968, p. 35.
[3] Idem, p. 25.

Scanned with OKEN Scanner

lui Abel. „Iar spre Cain și darurile lui n-a căutat. Și s-a întristat Cain tare și fața lui era posomorită“ *(Facerea,* 4,5). Din gelozie, din supărare și ură, Cain a ajuns la crimă, ucigîndu-și fratele. Această crimă nu e predestinată. Cain dispune de libertate și responsabilitate. Dumnezeu l-a blestemat astfel : „Și acum ești blestemat de pămîntul care și-a deschis gura sa ca să primească sîngele fratelui tău, din mîna ta“ (4,11). Aceștia sînt deci protagoniștii primului act de violență sîngeroasă. Abel apare temător și pudic, nu vorbește, ascunde îndărătul sacrificiului puritatea intenției, generozitatea, credința, blîndețea, supunerea, pentru care dobîndește bunăvoința și favoarea divină. Cain, osîndit să sufere veșnic departe de pămîntul natal, a locuit în ținutul Nod, la răsărit de Eden, unde l-a născut pe Enoh. „Apoi a zidit Cain o cetate și a numit-o după numele fiului său Enoh“.

Cum a fost receptată această dramă mitică în *tradiția creștină?* După Sf. Augustin *(Cetatea lui Dumnezeu)* drama lui Cain și Abel inaugurează împărțirea lumii în două mari cetăți rivale : *cetatea lui Dumnezeu* și *cetatea terestră*. Cei mai răi dintre oameni ocupă un loc de onoare în secta *Cainiților,* ce-i aduceau omagii extraordinare. Sfîntul Pavel într-o *Scrisoare* către Evrei, spunea că „Prin credința sa, Abel oferi lui Dumnezeu un sacrificiu superior celui a lui Cain...“. Isus l-a așezat în fruntea martirilor. Moartea sa prefigurează în artă și literatură *simbolismul creștin.* În această perspectivă a ideologiei religioase istoria umanității pare dominată de aceste două căi ce se deschid în fața șirului nesfîrșit al generațiilor : a credinței și blîndeții, a orgoliului și violenței.

În *tradiția literară,* îndeosebi *romantică,* acest mit a inspirat numeroase opere, începînd cu *misterele* medievale, apoi *Paradisul pierdut* (1667) de J. Milton, *Moartea lui Abel* (1758) de Solomon Gessner — în care Cain apare ca victimă a unui complex de inferioritate, melodrama *Abel* (1790) a poetului italian Vittorio Alfieri care pune în lumină mai cu seamă contrastul între atmosfera idilică în care trăia prima familie și mișcările subconștiente de gelozie care-l frămîntă pe Cain și-l duc la crimă.

Scanned with OKEN Scanner

În literatura romantică, reverberațiile mitului apar in poemul *Conștiința* din *Legenda secolelor* de Victor Hugo și mai ales în drama *Cain* de Lord Byron unde găsim o dezbatere cu adînci tîlcuri filosofice între Adam și Eva și fiii lor după izgonirea din Paradis. Cain apare ca un răzvrătit. Mama sa îi spune să se mulțumească cu ce este, supus și mulțumit ca tatăl și ca fratele său, dar el nu înțelege să pătimească pentru o vină care nu-i aparține, care s-a comis înainte de a se naște și care nici nu este vină.

„Cu ce-a păcătuit ? Copacul doar
Era sădit. De ce nu pentru el ?
Și dacă nu, de ce a fost așezat
Aproape, colo-n mijloc ca să crească
Mai mîndru decît toți ceilalți ?“

Ei nu pot avea alt răspuns decît că așa a voit *el* și el e *bun,* dar pe Cain nu-l satisface, înțelege să-l judece pe cel „bun“ și „atotputernic“ după roadele actelor sale care sînt amare.

„Cu ele mă hrănesc acuma-eu
Pentru un păcat ce nu a fost al meu“.

Cain este un simbol al nemulțumirii față de suferințele și trudniciile lumii, nemulțumit de faptul că nu poate folosi nimic din cele ce-s frumoase fără trudă, că miilor de gînduri ce-i agită mintea nu le poate da suficient temei de cunoaștere și nu-și poate astîmpăra miile de temeri morale și de viață. Nu înțelege de ce, după blestemul trudei în arșiță, i se mai cere să fie blînd și pocăit, recunoscător, să aducă jertfe, să se prefacă că-i place chinul. Abel îl îmbie la jertfă spre a-și liniști sufletul, dar nimic nu poate să-l liniștească, iar închinarea, smerenia, cucernicia nu fac parte din firea sa. În silă, se învoiește totuși, dar ce să dea ? Turme n-are, muncește pămîntul, din roadele acestuia va aduce. O discuție tot mai violentă cu Abel îl duce într-o clipă de furie, la crimă, sfîrșind în deznădejde. Este un erou tragic. În dialogul cu Lucifer se plînge că a pierdut partea nemu-

Scanned with OKEN Scanner

ritoare a umanului, dar acesta — și el simbol al revoltei împotriva Tiranului Atotputernic — îl asigură că va trăi, va fi poate cu ei, îngerii căzuți. Lucifer îi spune :

„Nu ispitesc pe nimeni eu decît
Cu adevărul : pomul n-a fost oare
Al cunoștinței ? Roadele nu erau
În pomul vieții ? Eu oare le-am spus
Să nu culeagă ? Eu am răsădit
Oprite lucruri în apropierea
Ființelor curate care tocmai
Fiind nevinovate-s curioase ?
Eu dumnezei v-aș fi făcut și-acela
Ce v-a pornit spunea că-i pentru că
Nu trebuia să luați din pomul vieții
Ca să ajungeți dumnezei ca el.
. . . . . .
Atunci cine
A fost demonul ? Cel care n-a vrut
Viața să v-o lase, ori acela
Ce-n veci v-ar fi făcut să trăiți
Puternici, bucuroși c-aveți științe".

Torturat de gîndul morții, despre care nu știe ce este (cea mai mare nenorocire) îl întreabă pe Lucifer dacă vrea să-l învețe tot, iar acesta acceptă cu o condiție tot atît de umilitoare : să-i cadă în genunchi și să i se închine ca lui Dumnezeu, ca Dumnezeului său. Dar Cain nu vrea să se închine nimănui, lui nu-i trebuie o fericire „care / Pe mine și pe-ai mei îi umilește". „Căci fericirea — adaugă Ada — ce-ar putea să fie / Decît să faci pe alții fericiți ?".

Lucifer îi spune totuși :

„Nu poți muri cu totul, e ceva
Ce trebuie să supraviețuiască"

și îi arată ce a fost înainte : lumea întunericului și a ignoranței, lumea acelor a căror bucurie e să orbecăiască în întuneric.

„Un Paradis al neștiinței-n care
Știința e oprită, ca otravă
Privește-le ce sunt, sau ce au fost
Ființele acestea mai înalte...".

Însuși pomul cunoașterii a fost mincinos ; Căci ce știm noi ? Nu știm nimic. Dar prețul științei e prețul morții. Pe Cain îl interesează știința numai în măsura în care este un drum spre fericire. Am insistat asupra acestui mit, inclusiv în tălmăcirea romantică a lui Byron, deoarece — așa cum spuneam — este relevant pentru prima mare revoluție din istoria umanității, *revoluția neolitică* și pentru un aspect esențial al acesteia — *revoluția urbană* ; cu toate implicațiile și consecințele contradictorii ale acestui fenomen.

Wolf Schneider, pe care l-am mai citat, a fost atît de impresionat de faptul că trecerea la agricultură și apoi la modul de viață urban este simbolizat mitic prin prima crimă fratricidă din istoria mitologică a culturii iudeo-creștine, încît și-a construit pe acest mit teoria sa despre oraș ca o veșnică Sodomă și Gomoră. Blestemul lui Cain, destinul său criminal, devine însăși principiul vieții orășenești față de care Dumnezeu apare ca un stăpînitor autocrat al unei civilizații rurale a patriarhilor. „Primul «plugar» pe care îl pomenește Biblia, Cain întemeiază și primul oraș despre care vorbește Biblia — Enoh. Dumnezeu vrea ca ucigașul să trăiască, căci el e purtătorul noului. La originea agriculturii, precum și a orașului se află fratricidul. Cine urmărește istoria orașelor ar putea crede că răzbunarea acestei crime s-a abătut în mii de feluri asupra maselor, asupra moștenitorilor lui Cain". [1]

Trecerea de la cules, vînătoare, pescuit, la cultivarea pămîntului și creșterea animalelor înseamnă trecerea de la un mod de viață nomad la unul sedentar, dispariția mobilității nomade în favoarea stabilității „ce a predominat fără întrerupere de cînd agricultura a atins un grad de eficiență ce a făcut posibil să se cultive aceleași ogoare, în loc să se aplice tehnica primitivă a tăierii și

[1] Wolf Schneider, op. cit., p. 44.

Scanned with OKEN Scanner

arderii pădurii, care smulgea o recoltă de pe luminișul fertilizat de cenușa lemnului...". [1]

Dealtminteri, istoria atît de complicată a civilizațiilor și popoarelor arhaice și chiar a altora de mai tîrziu, din evul mediu timpuriu, este plină de nesfîrșite lupte și războaie între populații nomade (unele cu tendințe de sedentarizare) și populațiile agricole ce reușesc să-și creeze aceste cetăți.

În ceea ce privește apariția orașelor, legată indiscutabil de noua experiență de muncă și construcție a agricultorului stabil, nevoit să zăgăzuiască apele, să construiască diguri și sisteme de irigație, opiniile sînt împărțite. În *Prefața* sa la cartea citată a lui Toynbee, acad. Emil Condurachi, punînd în lumină factori de ordin economic și politic al originii orașelor, scrie : „Cele mai vechi orașe din istoria societății omenești au apărut nu în epoca orînduirii comunei primitive, cum afirmă Toynbee, ci în faza constituirii în Orient a acelei societăți împărțită în clase antagonice, în care peste obștile sătești, reprezentînd adevăratele ei celule social-economice, s-a dezvoltat o aristocrație militară și religioasă, în fruntea căreia a apărut ca șef suprem și stăpîn absolut al pămîntului despotul oriental". [2]

Prima propoziție mi se pare întrucîtva exagerată. Mi se pare mai corect să spunem că orașul apare în perioada de tranziție de la comuna primitivă la primele civilizații arhaice. Toynbee demonstrează convingător că, timp de 7 milenii, de la primele orașe pînă la revoluția industrială, legătura acestora cu zonele agricole este indisolubilă, organică, o rațiune de a fi a orașului însuși. Că lucrurile stau astfel o dovedesc și două descoperiri arheologice de mare însemnătate : *Jerichonul,* străvechiul oraș biblic, și *Lepenski Vir* în Iugoslavia, două *orașe neolitice* care „trebuie să fi fost la origine mici fortărețe de mlaștină" constituind, la început probabil, „centrul urban al unui petec de pămînt izolat, cultivat pentru hrană și care fusese smuls mlaștinii prin drenare și irigare". [3]

[1] Arnold Toynbee, *Orașele în mișcare,* Editura politică, București, 1979, p. 21.
[2] Arnold Toynbee, op. cit., pp. 8—9.
[3] Idem, p. 54.

Scanned with OKEN Scanner

Fără a împărtăși exagerările sodomice ale lui Wolf Schneider, trebuie să recunoaștem că nimic nu ilustrează mai bine caracteristicile contradictorii ale progresului în civilizațiile istorice precum *orașul*. Multitudinea liniilor de progres și ritmul crescînd al acestuia sînt însoțite de apariția unor fenomene și stări noi : rivalitatea și lupta pentru prioritate a statelor — cetăți ; hegemonia unui oraș, a unei dinastii atrage după sine hegemonia unei divinități, apare o atmosferă de privilegii și confort, un fel de mecenat al principelui, iar critica devine un centru de polarizare a literaților, artiștilor, a forțelor culturale născînde. „Aici pentru prima dată, manifestările naturale ale sensibilității și sentimentului religios primitiv dobîndesc înfățișarea unei arte adevărate. În muzică se inventează instrumentele cu coarde : lira și harpa, de la sfîrșitul primei dinastii din Ur, aceasta din urmă este foarte răspîndită la Sumer. O efervescență de progres și emulație distinge noua societate : personalitatea umană emancipîndu-se de rigorile tradiției colective tribale își poate, în fine, afirma liber elanurile și inițiativele sale“. [1] Nu e greu să observăm că Pia Laviosa Zambotti greșește în sens invers decît Wolf Schneider atunci cînd idealizează progresul uman al orașului — mai ales în ceea ce privește emanciparea personalității umane. În această privință Hegel este cu mult mai aproape de adevăr.

Să reținem totuși o idee prețioasă din citatul de mai sus : odată cu statul cetate apare, pentru prima dată, nu chiar arta adevărată, cum scrie ea, ci *conștiința artistică*, conștiința unei îndeletniciri care depășește exigențele unei utilități imediate, care-i conferă omului, pentru prima dată, un sens al perenității spirituale. Fără a minimaliza din anumite puncte de vedere culturile agricole, cercetătoarea italiană supradimensionează rolul civilizator nu atît al orașului cît al *despotismului autocratic* atunci cînd scrie : „Această desfășurare a evenimentelor istorice arată destul de clar că civilizațiile clasice constituie o manifestare recentă, devenită posibilă prin triumful final al inteligenței umane. Aceasta rămîne mută

[1] Pia Laviosa Zambotti, *Les origines et la diffusion de la civilisation*, pp. 353—354.

Scanned with OKEN Scanner

în epocile cele mai îndepărtate, cînd domnește un colectivism nivelator, nu cunoaște adevărata sa incubație decît la începutul despotismului autocratic al civilizației urbane, a cărei rațiune de a fi este exploatarea maselor agricole superstițioase“ [1]. Firește, studiul acestor perioade preparatorii pentru înflorirea lumii clasice este absolut indispensabil și astfel „paletnologia, cînd știe să fie la înălțimea rolului ei, este atrium-ul templului istoriei și este ea însăși istorie, deși ea se inspiră dintr-o altă sursă decît textele scrise“ [2].

[1] Pia Laviosa Zambotti, op. cit., p. 429.
[2] Idem.

Scanned with OKEN Scanner

B. Cultura mesopotamiană

1. Renașterea Orientului Antic și începuturile civilizației

Se vorbește din ce în ce mai mult de o *renaștere a Orientului antic*. Problema nu e de tot nouă, putem spune, dimpotrivă, în afară de senzaționala descoperire de către Schliemann a ruinelor Troii, aventura arheologică nu cunoaște evenimente mai numeroase și mai spectaculare decît cele prilejuite de cercetările și săpăturile făcute pe teritoriul vechii Mesopotamii. Nu este cu putință și nu intră în obiectivele prezentei lucrări de a face istoricul acestor descoperiri, unele ne sînt înfățișate cu o remarcabilă artă narativă, cu pasiunea adîncă și contagioasă a unor înfăptuiri de excepție, de cel ce le-a condus, arheologul francez André Parrot, într-o carte intitulată *Aventura arheologică* ce se citește într-adevăr ca una dintre cele mai spectaculare (prin rezultatele ei) aventuri ale spiritului ce se caută pe sine în negurile cele mai îndepărtate ale trecutului.

Îndeosebi perioada 1919—1939 este denumită *epoca de aur a arheologiei orientale* — aceea în care secole și milenii de istorie au prins viață, au fost scoase din negurile legendei și ridicate la nivelul istoriei. Ceea ce-l îndreptățește pe autorul citat să aprecieze această perioadă ca o adevărată *„revoluție istorică* ce rezultă dintr-o *revoluție științifică"* și chiar o *revoluție a gustului,* datorită marelui număr de opere de artă scoase la iveală.

„Aceste trei revoluții sînt simbolizate, chiar dacă nu le rezumă, de un nume : Sumer. În secolul trecut nu era

cunoscut. Înaintea epocii asiriene nu se vorbea decît despre Caldeea și caldeeni. Astăzi se știe că sumerienii sînt probabil primul popor care a inventat scrierea". [1]

Să consemnăm totuși două puncte de reper din incredibila istorie a acestor descoperiri ce vor îmbogăți considerabil sau chiar vor schimba radical concepția asupra devenirii umane.

Descoperirea *tezaurului cultural* al Mesopotamiei a început în 1842. Consulul francez la Mosul, Paul Emil Botta, a întreprins o serie de explorări, de săpături, unde se presupunea că s-a aflat vechiul oraș Ninive. Primele rezultate au fost neconcludente. A intervenit însă, cum se va petrece adesea în arheologie, întîmplarea fericită. Un sătean din Khorsabad l-a informat că ceea ce caută el (monumente, inscripții etc.) se găsește din belșug în satul său. Și într-adevăr s-au găsit sculpturi gigantice de animale fantastice, basoreliefuri, inscripții, totul dintr-un mare palat al lui Sargon II. În acest moment arheologia se întîlnește cu *Biblia*.

Aceste cercetări vor fi continuate de Layard „care ... avea să înceapă explorarea ruinelor unde Botta efectuase primele sondaje : se iveau monumente gigantice ale străvechiului Ninive, ultima și cea mai splendidă capitală a imperiului asirian ; la mică distanță aveau să apară și celelalte orașe imperiale, Kalach și Assur... De-acum înainte calea arheologiei mesopotamice era deschisă...". [2]

Un alt fapt s-a petrecut în 1928 cînd un țăran sirian a lovit cu plugul resturile unei construcții, ajungîndu-se astfel la descoperirea de la Ugarit și la altele ce au urmat, a căror importanță „depășește faptul local" determinînd „o transformare a unei întregi arii de istorie și cultură". [3] Sabatino Moscati consideră că „punctele culmi-

---

[1] André Parrot, *Aventura arheologică*, Editura Meridiane, București, 1981, p. 43.

[2] Sabatino Moscati, *Vechile civilizații semite*, Editura Meridiane, București, 1975, p. 24.

[3] Sabatino Moscati, *Vechi imperii ale Orientului*, Editura Meridiane, București, 1982, p. 30.

Scanned with OKEN Scanner

nante ale renașterii Orientului din ultimele decenii pot fi fixate la trei momente : Ugarit, Mari, manuscrisele Mării Moarte... în toate trei cazurile revoluția științifică determinată de aceste întîmplări este profundă",[1] fiind asemuită cu aceea pe care a adus-o Renașterea în ceea ce privește viziunea asupra lumii antice, greco-romane.

Cu cît pătrundem mai adînc în procesul istoric al constituirii și dezvoltării culturilor, cu atît constatăm două procese sau tendințe complementare :

— diversificarea și diferențierea calitativă a culturilor, dar într-o magnifică orchestrație ;

— afirmarea unor elemente general-umane, a unor principii de universalitate a culturii umane care începe încă din zorile civilizației, cînd istoria reală a faptelor omenești se îmbina cu miturile și legendele. O hartă culturală a planetei din primele milenii de existență a lui *homo sapiens,* ar cuprinde, desigur, o serie de zone culturale mai mult sau mai puțin autonome, ale căror destine istorice au fost condiționate nu numai de forța creatoare și originalitatea intrinsecă a acestor culturi, ci și de gradul universalizării valorilor specifice, de măsura în care aceste valori s-au întrepătruns și s-au influențat reciproc cu altele similare din alte zone culturale.

Problema circulației valorilor, a interferenței culturilor, a universalizării valorilor ca proces istoric este extrem de importantă. Și aceasta se poate realiza numai din faza neolitică și nu din paleolitic ale cărui creații plastice, extraordinare din punct de vedere al măiestriei, al frumuseții, rămîn totuși ca niște făclii de lumină într-un întuneric compact și care a continuat să fie compact pînă cînd omul, mult mai tîrziu, abia în epoca modernă și chiar pînă în zilele noastre, descoperă cu uimire și încîntare aceste creații uluitoare. Pentru istoria universală însă, pentru constituirea a ceea ce înseamnă alcătuirea progresivă și cumulativă a tezaurului cultural al umanității, importanța cea mai mare o are *revoluția neolitică* și cea *urbană.*

---

[1] Sabatino, Moscati, *Vechi imperii ale Orientului,* Editura Meridiane, București, 1982, pp. 30—31.

Scanned with OKEN Scanner

Istoria civilizației de pe acest pămînt atît de binecuvîntat al Mesopotamiei a cunoscut cîteva etape mai importante, pe care trebuie să le menționăm, pentru a înțelege mai bine cadrul istoric al celor dintîi capodopere ale spiritului din era civilizațiilor arhaice :

1. Etapa *sumeriană* a primelor formații etnice și statale ;
2. Etapa babiloniană ;
3. Etapa asiriană ;
4. Etapa neobabiloniană ;
5. Etapa medo-persană, care înseamnă de fapt și sfîrșitul unui mare imperiu și al culturii sale.

2. Primele orașe. Jerichonul între legendă și istorie

Motto : „Adîncă este fîntîna trecutului. N-ar trebui spus, oare, că nici nu i se poate da de fund ?!“

(THOMAS MANN)

O zonă de culturi înrudite a constituit-o vastul teritoriu geografic care se întinde de la Munții Caucaz și Asia Mijlocie pînă la Golful Persic, Arabia de sud și regiunea lacurilor africane, de la hotarele Iranului și Indiei pînă la Gibraltar.

Cercetările arheologice au scos la iveală inepuizabile comori de civilizație, la făurirea cărora diverse popoare și comunități umane și-au adus contribuția infirmînd anumite teze despre popoare istorice și neistorice, sau ideile greșite ale pan-babilonismului, după care, singurul centru focalizator și creator de cultură ar fi fost Babilonul — unicul creator al tuturor monumentelor valoroase ale culturii, unicul centru de iradiere a luminilor culturii.

Pentru definirea primelor orașe, o importanță deosebită avea „zidul împrejmuitor“. Despre unul din acestea se spunea „Uruk cel împrejmuit“ — ceea ce constituia

Scanned with OKEN Scanner

un indicator foarte important pentru însuși statutul de oraș al acestor așezări omenești.

Primele orașe s-au născut printr-o crîncenă luptă a omului spre a domestici apele revărsate ale marilor fluvii, prin obținerea unor bogate recolte datorită mîlului, fertil, prin construcția de puternice baraje și diguri. În acest sens spunea Wolf Schneider că, la originea orașului a stat inundația care nu putea fi întotdeauna îngrădită spre a evita efectele catastrofale. Una dintre cele mai pustiitoare inundații, care s-a produs prin mileniul IV î.e.n., a fost evenimentul care, pierzîndu-se în negura vremurilor, a generat mitul potopului lui Noe.

„Orașul era străvechi — scria Ivar Lissner. Atît de străvechi, încît nici măcar Isac și Iacob nu-i cunoșteau începuturile. Poți străbate lumea întreagă în căutarea celui mai bătrîn oraș al pămîntului. Te vei întoarce însă mereu în Orientul Apropiat. Pentru că aici își are omul începuturile, pe acest pămînt unde trăiește de 6.000 de ani, nomad, culegător de fructe sălbatice sau vînător, sau tot pentru prima oară gata să ridice piatră pe piatră și să construiască orașe". [1]

S-a spus multă vreme că istoria orașului începe la Ur, port babilonian la confluența dintre Tigru și Eufrat, care a devenit un termen simbolic pentru tot ceea ce înseamnă început. Și totuși, o serie de săpături făcute în 1956 au scos la iveală o altă așezare urbană despre care pomenește și biblia și care se pare a fi Jerichonul; este un oraș atît de străvechi încît nici măcar cei mai vechi profeți de care pomenește biblia nu l-au cunoscut; Jerichonul, considerat astăzi de mulți ca cea mai veche așezare de tip orășenesc din lume, avea zidurile puternice; dintre toate zidurile care au împrejmuit vreodată un oraș, cele mai vestite au fost ale Jerichonului. „Aproximativ cu șapte mii de ani înainte de Christos apar în Orientul Apropiat satele și orașele", „iar cel mai vechi oraș Jerichon, în Palestina". [2]

Jerichonul a constituit una din primele cetăți din Canaan. Este datat cu aproximație din 7000 înaintea erei

---

[1] Ivar Lissner, *Culturi enigmatice*, p. 19.
[2] Sabatino Moscati, *Vechi imperii ale Orientului*, p. 39.

Scanned with OKEN Scanner

noastre, deci în era mezolitică, în epoca mijlocie a pietrei, situată la cea mai mare adîncime din toate cele descoperite pînă acum. „Jerichonul este poate *cel mai vechi oraș din lume* (cca. 6850—6770) deși nu cunoștea ceramica. Totuși, fortificațiile, turnul masiv, marile edificii publice — dintre care unul cel puțin, pare a fi construit în vederea unor ceremonii rituale — denotă o integrare socială și o organizare economică ce anunță viitoarele state-cetăți din Mesopotamia“ [1]

Înainte de vărsarea Iordanului în Marea Moartă se afla dealul Tel Es Sultan, în măruntaiele căruia se află — se pare — și alte orașe. Acolo, d-na Kathleen Kenyon a descoperit Jerichonul, un oraș care datează încă din perioada preceramică — ceramica în general a precedat apariția primelor orașe, dar Jerichonul prezintă această ciudățenie, este un oraș care apare în epoca neolitică înainte de apariția ceramicei, ceea ce răstoarnă unele ipoteze anterioare în ce privește apariția orașului.

Cele mai vechi case sînt construite rotund, cu pereți curbi. Locuința avea probabil forma unei emisfere sau a unei jumătăți de ou, cu pardoseli de pămînt ars, de lut, cu pereți de cărămidă arsă la soare.

Dintr-o perioadă ulterioară, dar nu înainte de anul 5000, datează încăperi aflate la o adîncime mai mică, încăperi mai mari, dreptunghiulare, cu cămări pentru provizii, cu dependințe și anexe, cu curți interioare unde se pregătea mîncarea.

D-na Kenyon spune că zidurile acestor case erau extrem de rezistente ; după 8000 de ani este greu să le dărîmi sau să scoți o singură cărămidă.

„La Jerichon casele sînt construite cu cărămizi făcute de mînă și zidurile apar acoperite cu tencuială groasă, deschizăturile ușilor sînt ample, camerele dreptunghiulare și de dimensiuni impresionante. Dar ceea ce stîrnește mai mult interesul este turnul monumental, construit cu blocuri mari de piatră care fac din el cel mai mare oraș fortificat, nu numai din Orientul Apropiat, ci, deocamdată, din întreaga lume“. [2]

---

[1] Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, p. 46.
[2] Sabatino Moscati, *Vechi imperii ale Orientului*, p. 39.

Scanned with OKEN Scanner

Este vorba deci de locuințe frumoase, confortabile, cu tencuieli rezistente și ele, șlefuite ca o oglindă, cu veselă numai din piatră (sîntem în epoca preceramică). Cum este și firesc, asemenea descoperiri aduc cu sine și o serie de enigme, cum ar fi, de pildă, faptul că nu au fost găsite unelte mari, care să ne explice ridicarea unor clădiri atît de imense ; în schimb s-au descoperit unelte minuscule, unele obiecte de podoabă, probabil pentru oficierea unui cult și chiar încăperi destinate unor scopuri religioase, cu figurine feminine din lut care vădesc și aici un cult al fertilității, atît de propriu și răspîndit la toate aceste popoare.

Jerichonul s-a prăbușit de cîteva ori ; a fost ridicat mai sus, mai rezistent și în cele din urmă a fost ridicat și un turn mare, din piatră necioplită, cu un diametru de 9 metri, un puternic bastion. Este cel mai vechi turn al pămîntului, după cît se pare, dar și aici persistă o enigmă, fiindcă el a fost construit în afara zidurilor cetății, deci nu avea o funcție directă de apărare, poate cel mult de observare sau poate era un turn sfînt pentru cult. Cu aproximativ 4 000 de ani este acest turn mai bătrîn decît cele mai vechi piramide.

În interior, o scară de dale de piatră lungi de 75 centimetri, cu o ieșire pe platforma superioară și cu alta în jos spre un gang construit din piatră unde au fost descoperite schelete, deși comunitatea umană care a populat acest străvechi oraș își îngropa morții sub pardoseala casei ; s-au descoperit zece cranii umane tocmai sub casă ; această descoperire, spune d-na Kenyon, este cu atît mai neobișnuită, cu cît nu i s-a putut găsi nici un element de comparație cu vreo alta de pe întreaga suprafață a pămîntului. Se recunoaște dintr-o dată lupta omului pentru aspirații mai înalte, cu mijloace fantastice pentru acea perioadă.

Unele cranii sînt acoperite artistic, cu un strat de lut ; „modelate cu aspecte umane, deosebit de delicate și vii“ vădind deci „o artă ajunsă la un remarcabil grad de evoluție“ [1] ; ochii sînt reprezentați prin scoici încrustate. S-a încercat astfel să se redea trăsăturile omului

[1] Sabatino Moscati, op. cit., p. 39.

în viață. Fiecare parte a figurii este tratată cu multă acurateţe. Se pot observa chiar urme de culoare, căci oamenii Jerichonului vroiau să reamintească pigmentul pielii, vroiau să-şi recheme astfel, pur şi simplu, morţii la viaţă, cu credinţa că există o viaţă şi dincolo de moarte şi depinde de noi ca s-o revitalizăm, s-o valorizăm într-un fel sau altul. În aceasta sălăsluieşte tendinţa eternă de a domina moartea prin artă. Ne aflăm deci în faţa celor mai vechi reprezentări portretistice din cîte cunoaştem pînă în prezent. Nivelul artistic, tendinţa de spiritualizare şi de eternizare a acestor cranii printr-un meşteşug de-a dreptul uluitor, într-o epocă în care nu bănuiam existenţa vreunui fel de oraş pe pămînt, toate acestea sînt de-a dreptul uimitoare.

Jerichonul este locul de pe ale cărui ruine vorbesc mileniile.[1]

Dintr-o perioadă mai nouă datează o altă mare descoperire, o altă mare minune a Jerichonului şi anume resturile a trei statui de calcar: un bărbat, o femeie şi un copil, toate în mărime naturală.

D-na Kenyon spune că este vorba de cea mai veche reprezentare preistorică a „sfintei familii", datînd dinaintea descoperirii alfabetului, cu mii de ani înainte de a fi fost scrise cărţile vechiului testament cu profeţia mesianică a acestui mit.

Cum ne prezintă *Biblia* căderea acestui oraş ?

Evreii erau în acea vreme un popor mai mult nomad ; ei au trăit multă vreme sub robia egipteană, au căutat apoi să se stabilească undeva, să cucerească un pămînt care să fie al lor, şi au întîlnit în drumurile străbătute o serie de cetăţi. Între altele şi cetatea Jerichonului. Era deja după moartea lui Moise, cînd Jossua era conducătorul lor ; şi pentru a cuceri această cetate, în *Biblie* ni se spune că a fost înconjurată de 7 ori timp de 7 zile, cu tobe, cu urlete, cu ţipete, cu provocarea unor zgomote extraordinare, şi ea s-a prăbuşit !

Adevărul istoric este, firesţe, altul. Acest oraş se mai prăbuşise şi altă dată din cauza unor cutremure. De data

---

[1] Cf. Ivar Lissner, *Culturi enigmatice*, pp. 21—25.

Scanned with OKEN Scanner

aceasta, după cît se pare, Jossua a trimis spioni în cetate, spre a-i grăbi prăbușirea, ajutați de o prostituată care își avea casa chiar în zidul cetății. Fapt este că Jerichonul era deja bătrîn și cucerirea lui nu mai era o problemă chiar atît de grea. Nu știm dacă el a fost cucerit prin luptă, nu știm dacă s-a prăbușit datorită unui cutremur. Certă este existența sa, deoarece descoperirea lui îl scoate din legendă și-l proiectează în istorie.

3. Epoca de aur a culturii sumeriene

a) Paradisul biblic

Jerichonul constituie totuși o ciudățenie istorică, un fapt insolit de civilizație ce nu infirmă totuși teza că cele mai de seamă așezări urbane, datînd din mileniul V, au fost descoperite pe pămîntul Mesopotamiei, pe văile roditoare ale Tigrului și Eufratului. Despre Ur se spune că a cunoscut două mari perioade : înainte de anul 4000, cînd s-a produs acea catastrofă, inundație, ce a generat *mitul potopului* — și după potop, cunoscînd cea mai mare înflorire prin anii 2500. Aceasta este legenda, cu partea ei de adevăr istoric, dar cunoașterea istorică propriu-zisă, care a devenit posibilă în temeiul descoperirilor arheologice, îndeosebi a numeroase inscripții și alte documente scrise, va scoate la lumină o mirifică și polifonică civilizație. În ultimele secole î.e.n., schimbarea cursului Eufratului, și înnisiparea au pecetluit soarta tragică a multora din aceste orașe care au decăzut, iar comorile lor au fost în parte jefuite încă din antichitate, în parte au stat bine ascunse în pămîntul devenit un pustiu dezolant, de o ariditate descurajantă pentru orice inițiativă umană, pînă la sfîrșitul secolului trecut și mai ales secolul nostru, cînd intensificarea și organizarea științifică a campaniilor de săpături ne-au oferit revelație după revelație și ne-au prilejuit confruntarea cu cele mai vechi întruchipări ale unor uimitoare visuri umane de cultură, de strădanii demiurgice. Hero-

Scanned with OKEN Scanner

dot a cunoscut însă ținutul într-o epocă de înflorire. Uluit, în special de bogățiile Mesopotamiei, părintele istoriei scria „Întregul ținut al Babilonului este brăzdat de o rețea de canale. Din toate țările cîte le cunoaștem, aceasta este cea mai prielnică creșterii roadelor... Frunzele de grîu și de orz sînt adesea late de patru degete...". Herodot declară însă că nu va spune prea mult de teamă că nu va fi crezut, atît de uimitoare sînt realizările constatate: canalizări sistematice, o remarcabilă artă inginerească, o parte a deșertului sirian transformată într-o regiune atît de fertilă, încît imaginația autorilor anonimi ai Vechiului Testament au situat între Tigru și Eufrat, *paradisul biblic*. „Mesopotamia era cea mai fertilă țară a antichității, mîna omului a intervenit din cele mai vechi timpuri pentru a stăpîni cursul revărsărilor lor printr-o rețea deasă de canale și înfloritoarea cultură agricolă care a urmat a îngăduit încă din cele mai îndepărtate vremuri apariția aglomerațiilor urbane". [1]

Ideea de paradis a fost întîi generată tocmai de astfel de imagini tonifiante și de o himerică lume care s-ar afla dincolo de lumea terestră. Este vorba deci de un paradis terestru și unul ceresc. Aceasta a făcut posibilă și înflorirea unei culturi „care a influențat enorm toate culturile din Asia... și direct sau indirect cultura greacă care apare vreo două mii, trei mii de ani mai tîrziu". [2]

Descoperirea sumerienilor — ca cel mai vechi popor din istoria omenirii cunoscut pînă în prezent — este o poveste interesantă, plină de aventură și neprevăzut, cum sînt mai toate poveștile arheologice pline de adevăr. Cel dintîi care le-a rostit numele și le-a argumentat existența — fără a fi însă crezut, ba chiar blamat pentru asta — a fost Jules Oppert. În *Studii sumeriene* (1875) și *Limba sumeriană din dicționarele asiriene* (1889), el a folosit, ce-i drept, argumente indirecte în sprijinul tezei sale: cei mai vechi suverani babilonieni se intitulau regi ai Sumerului și Akkadului, iar Sumerul era o re-

[1] Sabatino Moscati, *Vechile civilizații semite*, Editura Meridiane, București, 1975, p. 14.

[2] Lucian Blaga, *Trilogia valorilor*, Fundația pentru literatură și artă, București, 1946, p. 13.

Scanned with OKEN Scanner

giune a Babiloniei locuită de o populație nesemită. Cercetări ulterioare au dovedit că a avut dreptate, că „avem de-a face cu o descoperire genială, cu una din cele mai mari descoperiri din istorie! Descoperirea unui popor întreg... !

Și a cărui popor? A poporului care a descoperit scrierea, a celui mai vechi popor istoric din lume!“.[1]

Săpăturile lui Ernest de Sarzec, consul francez la Basrah și apoi consul general la Bagdad, ale lui Leon Hennzey — îndeosebi extraordinarele statui mai vechi decît tot ce se descoperise pînă atunci în Mesopotamia — au făcut din descoperirea sumerienilor o certitudine istorică. Cu atît mai mult cu cît zecile de monumente și miile de tăbliță de argilă pline de cea mai veche scriere cuneiformă au dat la iveală opere artistice și literare de o valoare estetică și documentară inestimabilă.

Cele mai vechi state-cetăți cunoscute — exceptind Jerichonul — sînt opera acestui popor străvechi, care i-a precedat pe semiți și s-a așezat în ținutul dintre Tigru și Eufrat, la sud. Cine sînt sumerienii — populație băștinașă sau au venit de aiurea, nu se poate spune cu certitudine. André Parrot crede că originea lor este platoul iranian și regiunile transcaspiene. „Dar sosirea lor, pe care o marchează mai ales eliminarea ceramicii pictate, marchează deschiderea unei mari epoci, arhitectura se avîntă, apare sculptura, va fi inventată scrierea. Puternice orașe state, printre care în primul rînd Ur, Uruk, Eridu și Lagos se dezvoltă, disputîndu-și supremația“.[2]

Se pare că existența unor strămoși ai sumerienilor, care au dezvoltat de asemeni o civilizație înfloritoare, trebuie acceptată. „De fapt existența protosumerienilor, a unei populații ce i-a precedat pe sumerieni, nu mai este pusă la îndoială de nimeni... datorită ceramicii descoperite în Mesopotamia și vestigiilor arheologice... Desigur sumerienii înșiși au inventat scrierea lor cuneiformă, apoi au descoperit numeroase tehnici agricole, au

---

[1] Vojtech Zamarovsky, *La început a fost Sumerul*, Editura Albatros, București, 1981, p. 65.

[2] André Parrot, *Aventura arheologică*, p. 89.

scris numeroase opere literare, mitologice și religioase și au avut o mare însemnătate în istoria culturii". [1]

Mircea Eliade scria de asemenea : „Se presupune că o populație vorbind sumeriana, limbă care nu este semitică și nu se lasă explicată prin nici o altă familie lingvistică cunoscută, a coborît din regiunile septentrionale și s-a instalat în Mesopotamia de Jos. Foarte probabil, sumerienii i-au supus pe autohtoni, cărora nu li se cunoaște deocamdată componența etnică (din punct de vedere cultural, ei aparțineau civilizației zisă de la Obeid...)", [2] una dintre cele mai strălucite și răspîndite culturi neolitice din Mesopotamia.

Este vorba deci de o civilizație urbană de largă extindere și durabilitate al cărui element etnic de bază l-a constituit acest popor misterios, pașnic, constructor de temple. Și astfel au intrat sumerienii în conștiința istorică, începînd din 1877 : ca un popor creator, care a edificat orașe mari, grupate în jurul unor edificii publice mărețe care s-au bucurat în epocă de o mare faimă, iar azi ne uimesc prin gradul înalt de măiestrie și rafinament. Chipul lor calm și gînditor îl cunoaștem așa cum l-au transmis posterității numeroasele statui ce l-au imortalizat, fizionomia lor e cunoscută grație reliefurilor plastice. Lucian Blaga scria : „Există o mare probabilitate că geniului acestui popor i se datoresc temeiurile și liniile de orientare ale culturii babiloniene în perioada ei decisivă de germinare și mai ales creațiile mari și foarte hotărîtoare de natură mitologică". [3]

Grecii comiteau o enormă exagerare atunci cînd uimiți de constatările lui Herodot și ale altora, atribuiau civilizației babiloniene o vechime de 100.000 de ani, dar putem fi de acord cu Elie Faure că „adevăratul leagăn al sufletului omenesc este pretutindeni acolo unde putem recunoaște fața primei noastre speranțe", [4] iar una

---

[1] Constantin Daniel, *Civilizația asiro-babiloniană*, Editura Sport-turism, București, 1981, pp. 20—21.

[2] Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, p. 58.

[3] Lucian Blaga, *Trilogia valorilor*, p. 14.

[4] Elie Faure, *Istoria artei*, vol. I, Editura Meridiane, București, 1970, p. 141.

Scanned with OKEN Scanner

din aceste fețe ale primei noastre speranțe o constitu'e și Mesopotamia arhaică, „sora cîmpiei Nilului". A fost o civilizație mai puțin închisă în sine decît cea egipteană. În nord ea s-a perpetuat pînă la începuturile civilizației moderne, la vest a însuflețit Fenicia care i-a deschis drum către valea Nilului.

Forma de organizare politică a societății sumeriene a fost denumită de Jacobsen *„democrație primitivă"* — formulă discutabilă deoarece este vorba mai curînd de o *democrație militară,* o formă de trecere de la organizarea tribal-gentilică, la cea statal politică, similară cu cea înfățișată mult mai tîrziu în eposul homeric. Cert este că, împrejurări naturale și social-istorice au favorizat concentrarea puterii în mîinile unui principe — reprezentant al zeului, care e considerat adevăratul suveran. Aceasta nu îndreptățește însă — după opinia mea — caracterizarea guvernării sumeriene ca *teocratică,* deoarece principalele sale funcții erau de ordin laic-profan, fiind legate nu numai de templu, ci mai ales de lucrările de îndiguire, de irigare și evitare a inundațiilor spre a asigura astfel prosperitatea economică și culturală a statului-cetate.

Primele monarhii sumeriene sînt deci anterioare cuceririi semite deși, așa cum observă Constantin Daniel, în cele mai vechi texte sumeriene există cuvinte semite, ceea ce dovedește relații mai vechi între sumerieni și triburile semite de păstori din nord. Construcțiile monumentale implică o vastă organizare a muncii, activități specializate, o organizare a comerțului și transformărilor. „În acest moment crucial se inventează contabilitatea și scrierea". [1]

Materialul de construcție era lemnul de palmier, dar mai ales cărămizile de argilă, a căror folosire asigură o *libertate de construcție* necunoscută înainte și asigură, mai ales, apariția *arhitecturii monumentale,* un nou mijloc de expresie liberă care a contribuit la dezvoltarea cunoștințelor aplicate de matematică. Prin importarea

[1] Gordon Childe, *De la preistorie la istorie,* p. 56.

Scanned with OKEN Scanner

de material străin, prin vehicularea de produse la distanțe mari, printr-o mai mare mobilitate a grupurilor omenești se asigură de asemenea diminuarea progresivă a izolării economice.

b) Marile orașe sumeriene, cele dintîi centre de cultură

Dacă vechiul Sumer, după cum se acceptă în prezent, este locul în care s-a produs cea dintîi *revoluție neolitică* din istorie, se înțelege că aici au înflorit și cele dintîi orașe. În afară de simbolicul și străvechiul oraș Ur, cele mai de seamă orașe au fost Kish, Lagaș, Larsa, Nippur, Eridu Uruk. Primul templu al unei așezări semnifică promovarea unei comunități umane la rangul de cetate.

Sub colina Mukajjar a fost descoperit Ur-ul biblic al caldeenilor, reședința celor dintîi patriarhi; datorăm descoperirea și cunoașterea acestui oraș englezilor W. K. Loftus, Taylor și Campbell Thompson, asirologilor și arheologilor Leonard C. Woolley și soției sale, M. E. L. Mallowan și soției sale, celebra Agatha Cristie. Thomas Mann îl numește pe Iosif, bărbatul din Ur, deoarece eroul său vedea în acest oraș „începutul tuturor lucrurilor, adică al celor ce-l priveau personal" — marea cetate a Lunii, cu templul turn, închinat zeului Sin. Într-adevăr, centrul spiritual al orașului și modelul său de arhitectură îl constituie templul, care, la Ur, era închinat zeului Lunii, iar un altul era închinat în cinstea strămoșilor. La începutul vremurilor istorice existența templelor era însoțită pretutindeni de organizarea sacerdotală pe care o menționează cele mai vechi documente scrise. De îndată ce apare în Sumer primul templu, primul zigurat, preoții devin nu numai îndrumători de spirite, dar și administratori de bunuri.

Ur a cunoscut cea mai mare dezvoltare sub a III-a dinastie, cînd conducătorul său își ia titlul de „rege al celor patru părți din lume", aspirînd, deci, la monarhia universală. Fondatorul acestei dinastii a fost Ur-Namu (finele mileniului III). Cel de-al doilea mare edificiu din Ur — Ectursag, era tocmai palatul regilor Ur-Namu și

Scanned with OKEN Scanner

Sulgi. Din ordinul lor a fost construit — mai exact reconstruit — marele Turn zigurat consacrat zeului Lunii. Woolley a descoperit în Ur o imensă comoară alcătuită din aur, bijuterii, obiecte artistice de cult funerar sau de întrebuințări zilnice. În lucrarea sa, *Cimitirul regal din Ur*, scria mult mai tîrziu, deci nu sub impresia entuziasmului imediat: „Nici o epocă și nici o țară nu a creat opere lucrate în aur de o mai mare finețe decît cele sumeriene". Între acestea să menționăm: *casca regelui Meskalamdug* („un erou bun al ținutului"), „o operă artistică desăvîrșită, confecționată din aur...", statuete din aur, argint și lazurit, cunoscute azi sub denumirea de *Berbec în arbust* și *Stindardul de mozaic*, din sidef și scoici îmbinate cu asfalt pe un fond de lapislazuli, de excepțională valoare documentară: „În fața ochilor noștri viața sumerienilor se desfășoară ca într-un film cu două secvențe: una care ar putea fi numită „de pace", iar cealaltă „de război". Vedem aici, stilizate într-un mod desăvîrșit, tipul fizic al sumerienilor, veșmintele lor, instrumentele lor muzicale, armele, animalele domestice, carele lor de luptă. Pentru prima oară în istoria omenirii întîlnim aici animale domestice, pentru prima oară întîlnim roata"![1] Tot Woolley a făcut o descoperire care a stîrnit senzație — „dovada potopului pămîntului", de fapt o mare, catostrofală, dar locală inundație, precum și un mare număr de schelete în mormîntul reginei Sabad — doamne de onoare, un harpist, 5 sentinele cu coifuri, 2 vizitii etc. — toți sacrificați odată cu regina, ceea ce este înfiorător și nu prea în concordanță cu firea blajină, cu profilul uman al sumerienilor. Ceea ce i-a determinat pe specialiști, începînd cu Woolley, să le situeze într-o „perioadă predinastică".

Ur-Namu ne-a lăsat și un codice de legi, cel mai vechi pe care-l cunoaștem, în care găsim valori nepieritoare de justiție și moralitate socială: pedepsirea funcționarilor necinstiți, stabilirea de greutăți și măsuri juste, protecția acordată orfanilor, văduvelor, celor săraci în general.

---

[1] Vojtech Zamarovsky, *La început a fost Sumerul*, p. 100.

Scanned with OKEN Scanner

„Timp de aproape cinci ani, pe la sfîrșitul celui de al III-lea mileniu î.e.n., Ur dă viață unei strălucite civilizații, din care arheologia a adus la lumină marile monumente și ampla literatură". [1] Datorăm aceasta — cum am spus — îndeosebi lui Leonard Woolley care a făcut aici săpături între 1927—1929 și ale cărui descoperiri „eclipsează în anumite privințe pe cea a mormîntului lui Tutankamon..." [2]

Eridu (Abu Shahrein de azi) unul dintre cele mai vechi orașe, a fost cel mai sudic oraș sumerian, cu un zigurat mai mic. Săpături au fost făcute aici de Taylor Campbell Thompson și administrația irakiană a monumentelor. Zeitatea protectoare căreia i-a fost închinat templul a fost Enki, zeul sumerian al apelor și al înțelepciunii. Cel mai vechi strat al templului datează din jumătatea mileniului V, ceea ce-l face pe A. Parrot să aprecieze astfel templul lui Enki : „...un fapt unic în istoria arheologiei, de acum se poate vorbi pentru prima oară de o arhitectură monumentală", după o concepție pe care o vom regăsi mult mai tîrziu la templul lui Solomon din Ierusalim și chiar în arhitectura bisericilor creștine.

De orașul Kish este legat numele celui mai vechi rege asupra căruia există inscripții directe — Enmebaragesi, aprox. 2650 î.e.n. Un urmaș al său, Mesilim, este constructorul unui templu pentru zeul Ningirsu. Aici, ca și la Ur, săpăturile arheologice au dat la iveală depozite aluvionare, urme ale „potopului" catastrofal. Din punct de vedere cultural-artistic vestigiile sînt mult mai sărace decît la Ur. Două descoperiri merită însă, prin semnificația lor, eforturile făcute. Este vorba de o prismă sumeriană ce cuprinde în scriere cuneiformă, lista celor zece regi dinaintea potopului și o tăbliță de calcar, apreciată ca „cea mai veche urmă scrisă a omului", datînd probabil din anii 3300. Foarte interesant este faptul că acest text nu are o semnificație religioasă, ci una laică, de muncă. „Prima însemnare scrisă pe care a citit-o un om nu a fost prin urmare nici un ditiramb închinat unui

[1] Sabatino Moscati, *Vechile imperii ale Orientului*, p. 53.
[2] André Parrot, *Aventura arheologică*, p. 44.

Scanned with OKEN Scanner

zeu, nici o poezie pentru glorificarea regelui, ci un document economic...". [1]

Nippur era mai cu seamă un centru religios, oraș consacrat lui Enlil despre care André Parrot spune că „este orașul catedrală căci aici erau înscăunați regii sumerieni". [2]

Pastorul Peters și mai ales J. H. Haynes au dezgropat aici peste 600 de morminte și sarcofage, peste 1000 de sigilii și cilindri, cca. 50.000 de tăbliță cu scriere cuneiformă ce vor fi prelucrate mai tîrziu ; fără a fi arheolog și istoric instruit, Haynes a descoperit planul palatului, al cartierului comercial și al școlii de scribi, a descoperit apoi ruinele zidului de apărare. Nippur a fost la început port la fluviu. Explorarea minuțioasă a ziguratului a arătat că acesta era alcătuit din trei straturi, începînd din secolul al XXVIII-lea pînă în sec. al XXII-lea. „Pe tăbliță de la Nippur s-au păstrat opere artistice de o valoare surprinzătoare. Cele mai vechi documente ale literaturii și poeziei sumeriene". [3] În acest sens este foarte interesant faptul că, datorită primei expediții a lui Peters (deși încheiată atît de nefericit și cu mari primejdii), datorită de asemenea lui S. N. Kramer și E. Gordon, tăbliță dezgropate la Nippur ne ajută să cunoaștem *proverbele* sumeriene, făcînd parte din cel mai vechi fond poetic și de înțelepciune al acestui popor atît de înzestrat.

Documente mai numeroase provin de la Lagash, unde Ur-Nanshe, fondatorul uneia dintre cele mai vechi dinastii a construit de asemenea un templu închinat lui Ningirsu. Avem în vedere îndeosebi săpăturile de la Telloh, începute în 1877 de un diplomat, francez cu pasiune pentru antichități — Ernest de Sarzek căruia i se datorește, între altele, impresionanta colecție de statui ale lui Gudea cu care se mîndrește muzeul Luvru. Pe baza tăbliță descoperite mai tîrziu aici de jefuitori clandestini și lansate pe piață, a fost efectuată o primă descriere a societății sumeriene presargonice. Cercetările

---

[1] Vojtech Zamarovsky, *La început a fost Sumerul*, p. 114.
[2] André Parrot, *Aventura arheologică*, p. 195.
[3] Vojtech Zamarovsky, *La început a fost Sumerul*, p. 84.

Scanned with OKEN Scanner

au continuat, de data aceasta pe baze științifice, după primul război mondial, sub conducerea lui André Parrot ; descoperirile arheologice reţin din nou fapte de cultură memorabile, datorită guvernării înţelepte a lui Gudea ; faptele sale se pierd în negura vremurilor, dar chipul său ne este cunoscut datorită acestor statui monumentale devenite demult celebre ; numele îi este cunoscut şi din cărămizile provenind din palatul său ; o astfel de inscripţie menţionează că prinţul Lagashului, Gudea (2100 î.e.n.), a dedicat templul lui Ningirsu. Andre Parrot subliniază, în cea mai deplină cunoaştere directă a unor strălucite vestigii de cultură, că toate sînt puse în umbră de opera şi de gloria lui Gudea, unul dintre cei mai mari suverani pe care i-a cunoscut Mesopotamia, al cărui nume se asociază cu o adevărată renaştere a Lagashului, iniţiatorul a numeroase construcţii monumentale-sanctuare, palate, statui din cele mai felurite cu chipul său, ce împodobeau toate templele înălţate de el în Lagash, stele, basoreliefuri în care este înfăţişat luînd parte la ceremonii religioase, la scene mitologice. „După cea mai autentică tradiţie a lumii sumeriene, activitatea acestui rege apare consacrată în întregime acţiunilor paşnice şi în mod deosebit construirii templelor, în care trebuiau să fie glorificaţi şi veneraţi zeii“.[1] Inscripţiile lui Gudea reflectă opera sa bogată, îndeosebi construcţia de temple. În una din aceste inscripţii, putem citi : „Cînd vor fi gata fundaţiile templului meu, atunci va veni şi abundenţa. Marile cîmpuri îţi vor dărui roade, şanţurile, canalele se vor umple din nou cu apă pentru tine... În Sumer uleiul se va produce din plin... În ziua în care vei pune mîna ta dreaptă în templul meu, eu voi pune piciorul pe munte, acolo unde sălăşluieşte furtuna, din lăcaşul furtunii, din munţi, din locurile pure, eu îţi voi trimite ploaia, care va da viaţă pămîntului“.[2] Aşa se adresează Ningirsu lui Gudea, a cărui imagine de rege constructor „este mai ales imaginea unui întreg popor“ ;

[1] Sabatino Moscati, *Vechi enigme ale Orientului*, p. 51.
[2] Cf. G. A. Barton, *The Royal Inscriptions of Sumer and Akkad*, New-Haven, 1929, pp. 2—3, apud. Sabatino Moscati, op. cit., p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

idealul său de viață și guvernare era munca pașnică, dreptatea socială (sub domnia sa „n-a lovit biciul și nimeni n-a fost bătut cu palma, perceptorii nu intră în case de bucurie“). [1]

Un alt rege vestit al Lagashului a fost Urukagina care trecea, de asemenea, drept un om înțelept, binefăcător. De numele său este legată încercarea de a reglementa juridic relațiile sociale într-o perioadă în care conflictele de clasă se adînciseră, birurile aduseseră poporul la mizerie și disperare. De aceea el a socotit necesară o nouă ordine și ne-a lăsat una din cele mai vechi legiuiri, în favoarea oamenilor oropsiți, nedreptățiți. „Pe pămîntul lui Ningirsu, se arată în codicele său, pînă la mare, nu au mai fost perceptori... bogătașul nu va asupri pe orfani și pe văduvă; acest pact l-a stabilit Urukagina cu Ningirsu“. [2]

În legătură cu aceste coduri de legi și, în general, cu atitudinea față de rege și statutul moral și religios al acestuia este interesant să subliniem că „spre deosebire de Egipt, unde avea loc zeificarea faraonului, în Mesopotamia, Sar-ul (regele) nu este socotit ca un zeu, ci un mijlocitor între oameni și zei, un reprezentant al zeului și de aceea el trebuia să asigure o anumită *ordine de drept*, anumite legiuiri care să consfințească raporturile dintre membrii comunităților respective. Prin legiuirile sale, Urukagina afirmă că nu a făcut decît să execute instrucțiunile zeului Ningirsu ce privesc raporturile dintre oameni, construcțiile hidrotehnice. Zeul întruchipează *ordinea cosmică* după care trebuie să se instituie și *ordinea umană*. Orientalistul Josef Klima este de părere că ar fi primul act cunoscut în istorie cînd despotul oriental caută „să-și întărească autoritatea cu ajutorul autorității zeilor“, pentru ca astfel să „imprime operei lui durabilitate, imuabilitate și intangibilitate“. [3]

În afară de „codice“ — termen cam pretențios pentru ceea ce reprezentau de fapt aceste legiuiri arhaice — există numeroase documente privitoare la procese sau

---

[1] Sabatino Moscati, op. cit., p. 2.
[2] G. A. Barton, op. cit., pp. 80—85, apud loc. cit. p. 50.
[3] Apud Ion Banu, *Filosofia Orientului antic*, p. 52.

Scanned with OKEN Scanner

simple acte juridice, descoperite în arhiva din Lagash; aceste documente se numesc *ditilla* — judecată, cu o structură constantă și cu prețioase revelații asupra societății sumeriene : clase, familie, căsătorie, poziția demnă a femeii etc. De notat, de asemenea, că reglementările de drept penal sînt mult mai blînde decît în dreptul semit; predomină principiul despăgubirii și nu privarea de libertate sau pedeapsa capitală. Numai în cazuri extreme, vinovatul devine sclavul păgubitului. „Ca și literatura, această concepție asupra ordinii de drept a lumii „este reflexul unei societăți care a atins o concepție organică a universului și a știut să creeze mijloacele pentru a-i da expresie". [1]

Lagash și-a disputat întîietatea și supremația cu alte orașe sumeriene, îndeosebi cu orașul vecin. Umma, al cărui principe Lugalzaggizi a invadat Lagashul sub domnia lui Urukagina. Ne-au rămas inscripții despre acest conflict, privit, se înțelege, diferit, diametral opus, dintr-o tabără și din cealaltă.

Descoperirile făcute la Lagash atestă, cum spuneam, o cultură evoluată, chiar rafinată, un remarcabil gust artistic : tauri superbi și alte animale, busturi de femei și bărbați, coliere și alte podoabe, minusculii cilindri de os sau de piatră de 2 cm. lungime și 1 cm. diametru, incizate cu mare finețe — foarte caracteristice artei mesopotamiene în general. Cert este că domnia lui Gudea și Urukagina au marcat apogeul Lagashului. Supunerea sa de către cea de-a treia dinastie din Ur, ca și prima cucerire semită, nu i-au întrerupt istoria glorioasă. Ba chiar, cînd totul părea mort, epuizat, orașul „mai cunoaște o ultimă izbucnire de vis" a fostei sale glorii. Către anul 150 î.e.n., un arameean de cultură greacă, Adad-Nadinakhé se instalează aici și face din Lagash capitala unui mic domeniu. În ruinele sanctuarului lui Ningirsu, își aranjează un palat compozit, pe care-l decorează, se pare, cu statui de-ale lui Gudea. La marginea regatului part, acest minuscul principat va supraviețui două secole, pașnic și relativ prosper pînă cînd „orașul

[1] Sabatino Moscati, *Vechi imperii ale Orientului*, p. 75

Scanned with OKEN Scanner

lui Nanșe, Eannatum și Gudea, una din primele capitale ale lumii antice, se va preface încet în cîteva coline uitate, măturate de vîntul deșertului". [1]

În sfîrșit, unul dintre cele mai importante orașe-state și mari centre de cultură din perioada sumeriană a fost *Uruk*, cu cel mai mare sistem de fortificații pe care l-a cunoscut vreo cetate pînă la Ninive. El avea un dublu zid de centură, lung de 9 km, cu 900 de turnuri despre care se spune că erau opera regelui legendar Ghilgameș; un templu al zeiții Inana — corespunzătoare zeiței Afrodita la greci — cu 300 de ani înaintea marilor piramide. În anii 2370—2375, Uruk devine metropola primului mare stat înainte de cucerirea semită. În vremea lui Ghilgameș el avea deja un înalt grad de înflorire, cu toate contradicțiile și cu toate rafinamentele pe care le implica o metropolă. Iată ce îi spune curtezana lui Enkidu spre a-l atrage în cetatea Uruk:

„Vino să plecăm! Să te vadă la față!
Ți-l voi arăta pe Ghilgameș, căci știu unde să-l găsesc.
Vino deci Enkidu în Uruk cel împrejmuit
Unde oamenii poartă mîndre cingători
Unde fiecare zi este o zi de sărbătoare
Unde măscăricii și cîntăreții împart desfătări
Și fiicele plăcerii au trupuri minunate
Strălucind de farmecele iubirii și-s învăluite în parfumuri
De-i ademenesc noaptea pe nobili din culcușurile lor".

Uruk (Warka după cum îl numesc arabii) cîndva centrul unui ținut foarte roditor, cu numeroase livezi de palmieri, a rămas pînă de curînd unul din principalele șantiere arheologice. Descoperirea sa în 1902 se leagă de numele lui Walter Andrae, asistentul lui Koldewey, Iulius Iordan și A. Nöldeke, „astăzi figuri aproape legendare", apoi prof. Heinrich J. Lenzen, un mare arheolog, care mărturisea că și-a găsit la Uruk sensul principal al vieții sale și a cărui principală operă a fost *Eanna — Casa cerurilor*, cel mai înalt zigurat din Uruk,

[1] André Parrot, *Aventura arheologică*, p. 99.

Scanned with OKEN Scanner

plus un întreg ansamblu, o zonă sfîntă, închinată zeiței sumeriene a cerului, Inanna, devenită mai tîrziu, în Babilon Ișstar ; este vorba de vestigiile a 4 temple mari, săli cu coloane, curți interioare, porți, toate centrate și dominate de zigurat. În apropiere se afla o altă zonă sfîntă avînd în mijloc ziguratul zeului sumerian Anu — „o terasă uriașă cu urmele unui templu pe care s-a conservat pînă în zilele noastre tencuiala originală albă". [1] De aceea i s-a spus *Templul alb,* „probabil cel mai vechi zigurat sumerian — prototipul tuturor ziguratelor mesopotamiene și al biblicului Turn din Babilon". [2] În apropierea acestuia se afla *Irigal,* „Marele oraș", a treia zonă sfîntă, închinată zeiței babiloniene Ișstar. Pe lîngă acestea, s-au degajat ruinele unor case de locuit, magazine, depozite, grădini publice, străzi și cimitire. Între construcțiile civile se distinge palatul regelui paleobabilonian Șinkașid. În zonele sfinte s-au găsit numeroase tăblițe cuneiforme și opere artistice de mare valoare cum ar fi *Vînătoarea de lei* (sec. XXVIII—XXVII), o placă din bazalt „fragment al celui mai vechi relief monumental" din Mesopotamia, o *vază de cult* din alabastru (sec. XXIX—XXVIII), celebrul *Cap din Warka* (sfîrșitul mileniului IV — începutul mileniului II) sau *Femeia din Warka* — o adevărată capodoperă de modelare și expresivitate.

La înflorirea civilizației sumeriene ca o civilizație tipic urbană au contribuit o serie de descoperiri și invenții : *roata,* care prin transportul la distanță al alimentelor și altor bunuri materiale, a favorizat creșterea orașelor ; *torsul, țesutul* lînii și inului, vase de lut, podoabe de aramă, *prelucrarea metalelor* și artizanatul ating un înalt nivel de dezvoltare în mileniul III, într-o civilizație pur urbană, într-o vreme cînd Europa abia se apropia de sfîrșitul epocii de piatră ; inventarea și perfecționarea unui *sistem de scriere* ca instrument de comunicare viu și eficace — *scrierea cuneiformă,* capabilă de a exprima opere istorice și literare dintre cele mai complexe ca, de pildă, cele 10 tăblițe descoperite în ruinele cetății Uruk.

[1] Vojtech Zamarovsky, *La început a fost Sumerul,* p. 128.
[2] Idem, p. 129.

Scanned with OKEN Scanner

c) Mitologie și literatură

Era firesc ca un popor ca cel sumerian cu un ideal de viață pașnică, prețuind mai presus de orice munca dătătoare de belșug și frumusețea artei, să-și făurească o mitologie și o literatură după chipul și asemănarea sa, în care găsim primele elemente — deși firave — de *umanism*.

Sabatino Moscati definește religia sumeriană ca un fel de „politeism naturistic" prin care trebuie să înțelegem de fapt un fenomen firesc pentru începuturile vieții religioase ale popoarelor — pentru acele începuturi în care fenomenul religios nu apare decît potențial, deoarece oamenii, necunoscînd puterile ascunse ale atîtor fapte, procese, evenimente naturale din jurul lor, le atribuiau puteri magice, mai presus de om, dar nu mai presus de fire, de sacralizare : apa, cerul, pămîntul, luna, soarele, fulgerul etc. Nu asistăm încă la apariția unui element definitoriu pentru religie — *supranaturalul*.

Omul simțea nevoia să introducă *ordine* în aparentul haos al lumii înconjurătoare și face acest lucru cu ajutorul unor plăsmuiri imaginare — zeii ; funcțiile principale ale acestora se referă la principalele elemente cosmice. Astfel, *Anu*, este zeul sublim al cerului și universului vizibil ; *Eulil* este stăpînul spațiului dintre cer și pămînt, al vîntului și furtunii, avîndu-și principalul sanctuar la Nippur — este zeul suprem al oamenilor ca indivizi ; *Enki* este zeul pămîntului. În afară de această *triadă cosmică* mai erau venerați : *Ea* (pe care unii îl deduc din Enki sau îl consideră o altă ipostază a acestuia), zeu al izvoarelor perene aducătoare de viață, a rîurilor și mărilor, iar mai tîrziu și zeu al înțelepciunii. Apoi *triada astrală* — Nanna (luna), Utu (soarele) și Iunin sau Inana care trăiește în mărețul templu Eanna, zeiță a fertilității, a dragostei, Venera ținuturilor asiatice, puternică și răzbunătoare atunci cînd dragostea ei e respinsă. Mai sînt apoi zeii locali. Începe și procesul de antropomorfizare a zeilor.

Cosmogonia achaldeană ne învață că zeii au creat omenirea pentru ca să trăiască, căci nu se mulțumesc

Scanned with OKEN Scanner

să se amestece în treburile oamenilor, ci unii trăiesc chiar printre ei, pe pămînt, în templele ce le sînt închinate — Enlil, Ea, Samas se sfătuiesc între ei, se ceartă, se bucură, iau partea unor eroi sau sînt împotriva lor, sînt nedrepți și vicleni. Această lume imaginară, simbolică este, de asemenea, plină de demoni, unii buni, protectori de temple, case, dar majoritatea răi, trăind în tenebre, morminte, deșerturi — răufăcători, răspînditori de magii, de care oamenii se apără că ajutorul magiei. Cultul zeilor în templele sacre precum și sacrificiul au un caracter pragmatic, în sensul că nu se fac pur și simplu pentru glorificarea zeului, ci pentru păstrarea și ocrotirea vieții, pentru asigurarea unor recolte bogate, în general pentru prosperitatea poporului.

Erau adorate și alte zeități, cum ar fi Ninsun, preoteasă a zeului soare Samaș, zeiță bună, înțeleaptă și atoateștiutoare, tălmăcind visele, cerînd la nevoie și sprijinul zeilor celor mari. Există și un cult al zeilor comunității — zei ai rîurilor și canalelor ; Urukagina se lăuda cu construcția de canale și rezervoare de apă, ceea ce atestă o dată în plus importanța acordată de-a lungul istoriei construcției canalelor de irigație și tendința de a le sacraliza, atribuindu-le patronajul unor zei secundari. Dealtfel, trecerea de la religia primitivă la cea arhaică, transformă superstițiile societății barbare în dogme rigide, apărate de comunități religioase și mai ales de casta privilegiată a preoților.

Logica reprezentărilor religioase se întemeia pe interesul vital : agricultura să meargă bine și, de aici, nevoia cunoașterii datelor muncilor agricole, deci a ciclului anotimpurilor, a ciclurilor mișcărilor astrale, a întocmirii calendarului și organizării observatoarelor astronomice, a cunoașterii scrisului și a construcției de temple unde se efectuează toate acestea. Într-un imn către regele Lipit-Ișțar (fiind zeificat a primit acest nume, deoarece regii erau considerați miri ai zeiței Ișțar) regele spune despre sine : „Eu sînt agricultorul care acolo (în țara Sumerului) înalță grămada cerealelor. Sînt păstorul care sporește grăsimea și laptele turmei, care face să

Scanned with OKEN Scanner

crească peștii și păsările..., care asigură abundența apei din canale, care sporește produsul munților". [1]

Principiul religios este deci subordonat intereselor comunității. Este deosebit de semnificativ faptul că: „Norma fundamentală a comunității templului este munca fiecăruia în serviciul tuturor. Cetățenii apar organizați în corporații, ai căror șefi au sarcina de a subdiviza și de a controla munca; în compensație ei distribuie produsele alimentare membrilor grupurilor". [2]

Această apreciere a cercetătorului italian care a mai fost citat, infirmă altă apreciere a sa, pe aceeași pagină: profunda unitate a formelor de viață ale vechilor sumerieni se află „sub amprenta dominantă a religiei. Pentru zei se efectua orice manifestație a existenței, de la operele de pace pînă la acțiunile de război". [3] În realitate, religia, culturile, sacrificiile erau subordonate unor imperative majore de viață ale comunității și de aceea este mai corect să spunem că nu pentru zei se făcea totul, ci pentru binele comunității, sub-guvernări mai drepte ca aceea a lui Gudea sau pentru o aristocrație lacomă și egoistă în perioadele de criză socială.

Mitologia, poezia, literatura morală, sapiențială sînt destul de bine cunoscute datorită descoperirilor arheologice din ultima jumătate de secol, mai ales după descoperirea bibliotecii din Ninive a lui Assurbanipal și a arhivelor regale din Mari (acestea din urmă mai ales pentru literatura epistolară de caracter politico-diplomatic).

Dacă arta plastică sumeriană deși a apărut în zorii civilizației sau chiar mai înainte, nu este cea mai veche artă plastică deoarece Altamira, Lascaux o precede cu cca. 10—15.000 ani, literatura scrisă a acestui popor este însă cea mai veche pe care o cunoaștem. Operele sumeriene aparțin unor poeți străvechi „care ne uimesc prin actualitatea ideilor, mai au însă și altă însemnătate. Ele ne permit să-i cunoaștem pe sumerieni, mai bine decît din documentele istoricilor, economiștilor și juriștilor lor: ele ne permit să privim în inima lor, să înțelegem

---

[1] Apud. Ion Banu, *Filosofia Orientului antic*, p. 53.
[2] Sabatino Moscati, *Vechi imperii...* p. 58.
[3] Idem.

Scanned with OKEN Scanner

mai bine arta plastică și arhitecturală... și deoarece, prin intermediul evreilor, multe elemente ale culturii sumeriene au pătruns în creștinism, ele ne permit să înțelegem și mai multe lucruri din istoria culturii Europei, care erau de neînțeles pînă la descoperirea sumerienilor". [1]

Mitologia a constituit și la sumerieni acea matrice spirituală din care s-a născut apoi o bogată literatură și artă. Astfel, *miturile de origine*, derivate din cele cosmogonice, vizează, înainte de toate, *originea omului*. Mircea Eliade vorbește despre o pluralitate de tradiții în legătură cu acest mit, deoarece există „cel puțin patru narațiuni care explică originea omului" : omul a ieșit din pămînt aidoma ierburilor ; a fost făurit din pămînt de lucrători divini, iar apoi, zeița Nammu i-a modelat inima, iar Enki i-a dat viață ; după o altă versiune, zeița Aruru este creatoarea ființelor umane, procedînd probabil în felul în care l-a creat pe Enkidu ; o altă versiune este aceea că omul a fost făcut din sîngele a doi zei sacrificați în acest scop — temă pe care o va relua poemul cosmogonic babilonian *Enuma Eliș*. [2] În aceste versiuni, cu excepția celei dintîi, omul apare înzestrat cu suflul divin, are mai bine zis o dublă natură — terestră și cerească, iar supunerea față de zei este, la origine, supunere față de *ordinea cosmică* și de normele pe care le implică aceasta.

Un mit de origine este cel al lui *Enki și Sumer* — Enki apare aici ca un principiu de ordine pe pămînt, de organizare a muncii agricole :

„O, Sumer, pămînt imens printre pămînturile din univers,
Plin de lumină eternă, tu, care de la răsărit la asfințit
împarți legile divine tuturor popoarelor
Legile tale sînt glorioase, de neatins,
Inima ta-i adîncă, de nepătruns...
O, Sumer, nenumărate fie-ți staulele,

[1] Vojtech Zamarovsky, *La început...*, p. 231.
[2] Cf. Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, I, Editura științifică și enciclopedică, București, 1981, p. 61.

Scanned with OKEN Scanner

Vacile tale să se înmulțească
În număr mare, tîrlele tale
În miriade să ți se numere berbecii". [1]

Acest mit „reflectă caracterul agricol al vechii civilizații sumeriene; și în acest timp este dominantă caracteristica concepție a ordinii indisolubil legată de existența lucrurilor, conform căreia a crea echivalează cu a le ordona". [2]

Un alt mit este cel al morții și reînvierii, regenerării, născut, desigur, din observarea ciclului natural-vegetal și care a generat *serbarea Anului Nou*; în limba sumeriană *a-ki-til*, denumirea acestei serbări, înseamnă „forța care face să trăiască din nou lumea. „Scenariile mitico-rituale de Anul Nou, mai mult sau mai puțin analoage, sînt atestate în nenumărate culturi". [3]

Înrudit cu acesta este *mitul coborîrii în Infern*, a cărui eroină este Inanna, zeița stelei Venus, a dragostei și fecundității, devenită mai tîrziu, în epoca akadiană Ișstar, iar la fenicieni Aștarte. În toate aceste ipostaze ea a ocupat un loc aproape unic în panteonul sumero-babilonian ca stăpînă a vieții și morții (fiind și zeiță a războiului). „Personalitatea sa era perfect conturată încă din epoca sumeriană și mitul său central constituie una din cele mai semnificative creații ale lumii vechi". [4] Este vorba în acest mit de căsătoria zeiței, tutelară a cetății Erek, cu ciobanul Dumuzi, care devine astfel suveranul cetății, dar al cărui destin funest este pecetluit în clipa în care Inanna se hotărăște să coboare în Infern spre a lua puterea surorii sale mai vîrstnice, Ereskigal; ea nu se mulțumește cu suveranitatea „Marelui Regat de Deasupra", dorește să devină stăpînă și asupra „Lumii Inferioare", „Țara Morților", guvernată de legi inviolabile. Va plăti, ea, zeița vieții și a dragostei, cu viața, gestul temerar care tindea oarecum să schimbe ordinea firii, să introducă principiul vieții și al iubirii în regatul morții și întunericului.

---

[1] Citat de Sabatino Moscati, în *Vechi imperii...*, p. 61.
[2] Idem.
[3] Mircea Eliade, op. cit., p. 63.
[4] Idem, p. 66.

Scanned with OKEN Scanner

Uciderea zeiței a fost posibilă deoarece, cu fiecare nouă poartă pe care o trecea spre a merge :

„Către casa pe care nimeni n-o mai părăsește cînd a intrat
Către calea de pe care nu te mai poți întoarce înapoi
Către casa în care cei intrați sînt lipsiți de lumină", [1]

era treptat despuiată de veșminte și podoabe, adică de tot ceea ce simboliza puterea ei. Iată cum ne este înfățișată în versiunea akkadiană această umilire a zeiței (să remarcăm procedeul repetiției, ritmul interior, tensiunea crescîndă) :

„După ce el (portarul) a trecut-o prin prima ușă, a dezbrăcat-o
Și i-a luat coroana de pe cap.
„De ce portarule, ai luat coroana de pe capul meu ?"
— Intră, doamnă, așa-s rînduielile stăpînei lumii de jos"
După ce a trecut-o de a doua poartă, el a dezbrăcat-o
și i-a luat cerceii de la urechi.
„De ce, portarule, mi-ai luat cerceii de la urechi ?"
— „Intră, doamnă, astea-s rînduielile stăpînei lumii de jos".
După ce a trecut-o poarta a treia, el a dezbrăcat-o și i-a luat
colierul de la gît.
„De ce, portarule, mi-ai luat colierul de la gît ?"
— „Intră, doamnă, astea-s rînduielile stăpînei lumii de jos".
După ce a trecut-o poarta a patra, el a dezbrăcat-o și i-a luat
podoabele de la piept.
„De ce, portarule, mi-ai luat podoabele de la piept ?"
— „Intră, doamnă, astea-s rînduielile stăpînei lumii de jos".
După ce a trecut-o pe poarta a cincea, a dezbrăcat-o și i-a luat
brîul cu pietrele nașterii.
„De ce, portarule, ai luat de la coapsele mele brîul cu pietrele
nașterii ?
— „Intră, doamnă, astea-s rînduielile stăpînei lumii de jos".
După ce a trecut-o de poarta a șasea, el a dezbrăcat-o și i-a luat
brățările de la mîini și de la picioare.
„De ce mi-ai luat, tu, portarule, brățările de la mîini
și de la picioare ?"

---

[1] *Gîndirea asiro-babiloniană în texte*, Editura științifică, București, 1975, p. 82.

Scanned with OKEN Scanner

— „Intră, doamnă, astea-s rînduielile stăpînei lumii de jos".
După ce a trecut-o de poarta a șaptea, el a dezbrăcat-o și i-a luat pantalonașii.
„De ce, portarule, mi-ai luat pantalonașii ?"
— „Intră, doamnă, astea-s rînduielile stăpînei lumii de jos[1]".

Desigur, această moarte putea să echivaleze cu o catastrofă cosmică, pentru că, fără valorile și principiile pe care le întruchipa sau simboliza ea, tot ce este viață pe pămînt, ar fi încremenit și pierit. Grație sfetnicului ei devotat, Ninșubur, este reînviată, adusă pe pămînt, fiind sacrificat în locul ei nefericitul Dumuzi. În versiunea babiloniană, motivul coborîrii în Infern pare a fi altul : întreruperea „acelei *hieros gamos* dintre zeița dragostei și fertilității și *Tammuz,*[2] soțul ei atît de iubit". [3] Tocmai moartea rituală a acestuia și reînvierea sa asigură ciclul fertilității universale și de aceea cultul lui Tammuz este atît de răspîndit în tot Orientul Apropiat. „Tammuz sfîrșește prin a-și asuma figura dramatică și elegiacă a zeilor tineri care mor și învie în fiecare an. Dar probabil că prototipul său sumerian avea o structură mai complexă, regii care îl întruchipează și, prin urmare, îi împărtășeau soarta, celebrau în fiecare an recrearea Lumii. Or, pentru a putea fi creată din nou, Lumea trebuia anihilată : „haosul" precosmogonic implica, de asemenea, „moartea rituală a regelui, coborîrea sa în Infern". Cele două modalități cosmice — viață/moarte, haos/cosmos, fertilitate/sterilitate — constituiau în fond, cele două momente ale aceluiași proces. Acest „mister" sesizat după descoperirea agriculturii, devine principiul unei explicații unitare a lumii, a vieții și existenței umane ; el transcede drama vegetală, pentru că guvernează și ritmurile cosmice, destinul uman și raporturile cu zeii. Mitul povestește eșecul *zeiței dragostei și fertilității* în încercarea de a cuceri regatul zeiței Ereșkigal, adică de *a aboli moartea.* Prin urmare, oamenii, ca și unii zei, trebuie să accepte alternanța viață/moarte". [4]

---

[1] *Gîndirea asiro-babiloniană în texte,* pp. 83—84.
[2] Mircea Eliade, *Istoria credințelor,* p. 68.
[3] *Tammuz* este o altă denumire pentru Dumuzi (n.n. A. T.).
[4] Mircea Eliade, op. cit., p. 69.

Scanned with OKEN Scanner

În legătură cu acest mit, literatura lirică sumeriană a produs una din cele mai prețioase giuvaere din lirica erotică universală „poate cel mai vechi cîntec de dragoste“ (J. Klima), cu peste 1 000 de ani mai vechi decît *Cîntarea cîntărilor* a lui Solomon. Este *Cîntec de iubire al lui Sușin* (sec. XXI), rege în Ur, pentru fiica zeului Numșudua. Iată un fragment din această poemă lirică (cîntecul miresei), — după S. N. Kramer și J. Klima:

„Mirele meu scump inimii mele,
Mare și dulce ca mierea e frumusețea ta!
Leul meu, drag inimii mele
Mare și dulce ca mierea e frumusețea ta!
Gîndul tău, gîndul tău, eu știu să-l împac
Mirele meu, rămîi pînă-n zori în casa mea!
Inima ta, inima ta, eu știu cum s-o bucur,
Mirele meu, rămîi pînă-n zori în casa mea!
Și fiindcă mă iubești, mirele meu,
Dezmiardă-mă, te rog!
Domnul meu, fii și protectorul meu
Sușin al meu, tu care bucuri inima lui Enlil
Te rog, dezmiardă-mă“.[1]

Un alt mit de largă răspîndire este cel al *potopului*: primul însă a fost cel sumerian în care doar Zisudra (Utnapistim în versiunea akkadiană) a fost salvat de la catastrofa diluvială. Spre deosebire de Noe, această ființă umană semidivinizată n-a putut locui printre oameni, ci a dobîndit nemurire și un ținut fabulos, țara Dilmun în care să trăiască. Mitul potopului, prezent și în epopeea lui Ghilgameș, este răspîndit în aproape toate continentele, la toate popoarele; catastrofa este provocată de regulă, de „păcatele“ oamenilor, de nevoia de ispășire, pedepsire, purificare. Și în tradiția mesopotamiană motivul pare să fie similar. „Totuși, dacă se examinează miturile, care în alte cazuri, anunță potopul ce va să vină, se constată că motivele principale ale diluviului se află *atît în păcatele oamenilor, cît și în decrepitudinea Lumii.*

[1] Cf. Vojtech Zamarovsky, *La început...*, p. 234.

Scanned with OKEN Scanner

Prin simplul fapt că există, adică este *viu* și *produce*, Cosmosul se degradează treptat și sfîrșește prin a se stinge. Acesta este motivul pentru care el trebuie recreat. Altfel spus, potopul *realizează* la scară macrocosmică ceea ce, *simbolic*, se efectuează în timpul sărbătorii de Anul Nou : sfîrșitul Lumii și al unei umanități păcătoase, pentru a face posibilă o nouă creație". [1]

În cadrul civilizației sumeriene, fără a fi dat adevărate capodopere, s-a dezvoltat o bogată literatură cu o mie de ani înaintea *Bibliei*, cuprinzînd, în afară de mituri, epopei, imnuri, lamentații, proverbe, fabule. Apare și se dezvoltă *școala*, la început doar pentru scribi, care devine apoi un adevărat focar al culturii sumeriene, unde se predau cunoștințe de botanică, zoologie, mineralogie, geografie, matematică.

O povestire din lumea școlii, originală și de remarcabilă spontaneitate a fost descifrată de Kramer : un băiat povestește tatălui său ce a făcut la școală. Într-o zi întîrzie și, fiind și neastîmpărat, a fost ciomăgit. Întors acasă, îl sfătuiește pe tatăl său să-l invite pe învățător și să-l îmbuneze prin daruri bogate. Tatăl îi dă ascultare, îl invită pe învățător și-l poftește să stea la loc de cinste. Elevul îl servește și-i povestește tatălui său tot ce a învățat din arta scrisului. „Atunci, tatăl, cu inima plină de bucurie i-a spus învățătorului : «Băiatul meu deschide mîinile și tu-i pui în ele înțelepciune, tu îi arăți toate tainele artei scrisului !»".

După aceste laude, urmează și daruri : vin, ulei, o haină nouă, un inel. Învățătorul, impresionat de atîta generozitate îl elogiază la rîndul său pe elev astfel :

„Băiete, deoarece tu ai dat atenția cuvenită cuvintelor mele și nu le-ai dat uitării, îți urez să ajungi în culmea artei scrisului și s-o împlinești cît s-o putea mai bine ! Apoi, fiindcă tu mi-ai dat ceea ce nu erai silit să-mi dai și fiindcă mi-ai oferit daruri care întrec cu mult cîștigul meu, cinstindu-mă din plin, fie ca zeița Nidaba, regina divinităților protectoare, să-ți fie zeița ocrotitoare !... Fraților tăi fie ca tu să le fii călăuză, priete-

[1] Mircea Eliade, *Istoria credințelor...*, pp. 65—66.

Scanned with OKEN Scanner

nilor să le fii tu fruntea, fie ca tu să ajungi la cel mai mare rang dintre toți ceilalți școlari !“ [1]

Cultura *morală* și *literară*, literatura *sapiențială* reflectă firea blîndă a acestui popor, bunătatea și valorile pe care le prețuia — *adevărul, legea, ordinea, justiția, libertatea, dreptatea*. Ei detestau *răul* și *minciuna, anarhia* și *dezordinea, nedreptatea, asuprirea, nelegiuirea, necinstea, nepăsarea*. Despre o zeiță a Lagash-ului, Nanșe (sau Ninsun) se spunea că nu admite să fie încălcate adevărul și dreptatea :

„Aceea care cunoaște pe orfan,
Aceea care cunoaște pe văduvă,
Aceea care cunoaște asuprirea omului de către om,
care este mama orfanului,
Nanșe are grijă de văduvă,
Face să i se dea dreptate celui mai sărac
. . . . . .
Pentru a mîngîia pe orfan, pentru a nu mai exista văduve,
Pentru a pregăti un loc unde vor fi nimiciți cei puternici
Pentru a da pe cei puternici pe mîna celor slabi
Nanșe pătrunde în inima oamenilor“. [2]

A existat și o interesantă *cultură populară* în care, îndeosebi proverbele se dovedesc a avea o valoare universală, dincolo de diferențierile de civilizație și de mediu, ele dezvăluie ceea ce este general și permanent în natura umană. Proverbele sumeriene sînt opera unui popor profund diferit de popoarele moderne prin limbă, mediu, moravuri, credințe, viață economică și socială. Și totuși, găsim în ele gînduri, atitudini care nu ne sînt străine. Iată cîteva exemple :

„Poți face copii fără a face dragoste ?
Te poți îngrășa fără să mănînci ?
Despre ratații incapabili :
Doar să-i bagi în apă și apa devine puturoasă

[1] Apud, Sabatino Moscati, *Vechi imperii...*, pp. 70—71.
[2] Apud Samuel Noah Kramer, *Istoria începe la Sumer*, Editura științifică și enciclopedică, București, pp. 166—167.

Doar să-i duci într-o grădină și fructele putrezesc.
Despre săraci și relațiile de familie :
Pentru sărac e mai bine să fie mort decît viu,
Dacă are pîine, nu are sare
Dacă are sare, nu are pîine.
Ulciorul în pustiu este viața omului
Fiul este sprijinul omului
Soția este viitorul omului
Fiica este salvarea omului
Dar nora este infernul omului.

Poți să ai un stăpîn, poți să ai un rege, dar omul de care să te temi este perceptorul.

Literatura sapiențială, deși contradictorie sub raport ideologic-axiologică dezvăluie totuși o „concepție asupra vieții destul de unitară care se regăsește în esență în mai toate creațiile sapiențiale mesopotamiene". [1] O trăsătură morală esențială a acestei literaturi o constituie *scepticismul* și *pesimismul,* izvorînd din experiența cotidiană, din observarea faptului că ascultarea și supunerea față de zei și față de regi „n-aduce mulțumirea și prosperitatea dorită. Viața de toate zilele proba neputința zeilor și nedreptățile sociale". [2]

Desigur, în climatul etic și ideologic general al culturii sumeriene și mai ales al culturilor babiloniană, asiriană etc., literatura sapiențială nu putea să ignore anumite imperative ce tindeau la modelarea unui tip uman „conformist, ascultător în toate, neprotestatar, care nu se răscoală, nu protestează împotriva celor puternici...", [3] dar, din multe texte, rezultă totuși sentimente de adîncă amărăciune, de pesimism și neîncredere. Ca în *Dialog despre mizeria umană* numit și *„Eclesiastul babilonian"* sau *„Iov babilonian"*.

„La cine să zbor să povestesc zbuciumul meu ?
Sînt un istovit, amărăciunea m-a cuprins deodată
Sînt un părăsit, soarta l-a biruit pe cel ce m-a născut
. . . . . .

[1] Constantin Daniel, *Civilizația asiro-babiloniană,* p. 363.
[2] Athanase Negoiță, în *Gîndirea asiro-babiloniană în texte,* p. 255.
[3] Constantin Daniel, op. cit., p. 363.

Stimate prieten ceea ce ai spus este necaz !
Ceea ce a făcut să gîndească inima ta este durere.
. . . . . .
Sclipirile tale reale le-ai transformat în întuneric
Omenescul tău s-a terminat, a apucat calea morții.[1]

Încrederea în bunătatea și ajutorul zeilor a fost înșelată :

„În copilăria mea, eu am căutat calea zeului,
Cu evlavie și umilință am căutat pe zeiță ;
Și totuși corvoada ce am dus-o ca pe un jug a fost fără cîștig ;
Zeul mi-a adus lipsă în loc de bogăție ;
. . . . . .
Apoi cuvîntul zeului și zeiței nu e luat la inimă
Adevărata înțelegere este lipsă în omenire,
În timp ce planul cel rău este de neocolit pentru oameni".[2]

O atitudine morală asemănătoare găsim în textul intitulat semnificativ *Dreptul suferind*. Nenorocirea, suferința, nedreptatea este partea omului, în pofida tuturor rugilor, implorărilor, jertfelor către zei.

„Abia am sosit în viață, că am și trecut peste timpul nevăzut
M-am întors : e rău, mereu rău !
Apăsarea mea a sporit, n-am găsit dreptul meu !
Am strigat către zeul meu, dar el nu și-a arătat fața !
Am chemat zeița mea, dar capul ei nu s-a întors către mine !
Vraciul, prin descîntecul său, n-a ghicit viitorul meu ;
Fermecătorul, printr-o jertfă, n-a făcut să strălucească
judecata mea ;
Am vorbit cu necromantul, dar n-a ghicit ce doresc eu.
Magicianul, prin mișcările sale magice n-a depărtat mînia
de la mine".[3]

Aceeași tonalitate tînguitoare, aceeași tristețe și nemîngîiere față de prezența copleșitoare și sufocantă a

[1] *Gîndirea asiro-babiloniană în texte*, pp. 259—260.
[2] Op. cit., pp. 261—262.
[3] Idem, p. 266.

Scanned with OKEN Scanner

răului în *Povestea unui amărît* din *Observații asupra vieții și ordinii din lume :*

„...Altădată am trăit ca un domn, acum am devenit un sclav.
. . . . . .
Privesc în jurul meu ; rău peste rău !
Necazul meu sporește, nu-mi găsesc dreptate". [1]

Iar atunci cînd mai apare și demonul bolii, care-i cuprinde corpul ca o haină, suferința și disperarea omului ajung la paroxism :

„Ca o plasă m-a cuprins domnul.
Ochii mei sclipesc dar nu văd.
Urechile mele sînt deschise dar fără vedere.
O isterie a cuprins întregul meu corp.
O izbitură a căzut pe carnea mea.
Slăbiciunea a cuprins mîinile mele.
Amețeala a prins genunchii mei.
. . . . . .
Nemaipomenit de mult a durat necazul meu.
Din pricina formei, înfățișarea mea...
Carnea mea e topită, sîngele e (uscat)
Oasele mele sînt zdrobite.
Mușchii mei sînt umflați
Patul mi-e o închisoare, mi s-a oprit ieșirea.
Temnița, aceasta a devenit casa mea.
. . . . . .
Nici un zeu nu m-a ajutat, n-a prins mîna mea ;
Zeița mea nu mi-a arătat nici o milă, n-a venit lîngă mine
Mormîntul nu era încă deschis și ei și-au însușit
podoabele mele". [2]

„Limba vorbită de sumerieni, scria prof. I. Banu, era cu desăvîrșire deosebită de limbile akkado-babilonienilor ; totuși aceștia au mers pe făgașul culturii materiale și spirituale întemeiate pe predecesori. Între altele au preluat de la sumerieni scrierea inventată de aceștia — cea cuneiformă". [3]

---

[1] *Gîndirea asiro-babiloniană în texte*, pp. 272—273.
[2] Ibidem, pp. 272, 273.
[3] Ion Banu, *Filosofia Orientului antic*, p. 40.

Scanned with OKEN Scanner

Limba sumeriană se păstrează mai ales ca limbă rituală, ca patrimoniu magic, intangibil.

Vechiul Testament are marele merit de a fi salvat pentru istoria omenirii o mare parte din patrimoniul spiritual al culturilor arhaice babiloniene, le-a pus în circulație și ni le-a făcut mai accesibile pînă ce diverse descoperiri arheologice au confirmat o serie întreagă de mituri și legende ale acestui ținut.

Muzica tobelor, flautelor și instrumentelor de coarde apare încă pe treapta barbariei, dar sumerienii au creat, pe lîngă temple, adevărate orchestre, de tobe, flaute, coruri, trompete și harfe.

4. Aventura umană și spectacolul grandios al primului mare imperiu

a) De la „miracolul" sumerian la realismul semit

Cultura Mesopotamiei a datorat sumerienilor fondul ei de aur, stîlpii de susținere, începuturi culturale atît de sigure prin noblețea lor, printr-un simț remarcabil al valorilor, încît s-a putut vorbi despre un *„miracol sumerian"*. Oricît de enigmatică ar fi originea acestui popor misterios, el a reușit să creeze o cultură de la care vor porni mai toate semințiile care, în hălăduirile lor prin lumea Orientului, se vor statornici pe văile roditoare ale celor două fluvii sau în ținuturile învecinate, asumîndu-și funcții civilizatorii. Asistăm aici la unul din cele mai curioase paradoxuri istorice : sumerienii întruchipau, cum am menționat, un ideal de pace și concordie, lor le era străină o politică de forță și de cuceriri. Iată însă că în cuprinsul acestei civilizații clădită pe valori etice superioare, se insinuează elemente de violență care rup echilibrul păcii și pun capăt *epocii de aur*. Un rege din Umma, Lugalzaggizi atacă orașele vecine, provoacă o cumplită vărsare de sînge, distruge statuile, jefuiește templele, deschizînd astfel calea cuceririi și dominației unor populații mult inferioare sumerienilor, dar mai vi-

Scanned with OKEN Scanner

guroase, unor triburi barbare ale deșertului. Pe primul plan s-au aflat semințiile semite, după legendele biblice — descendente ale fiilor lui *Sem,* unul din fii lui Noe, alcătuind însă sub raport antropologic și etnic *tipologii umane* distincte, foarte diferite de pașnicii și visătorii sumerieni.

„Numele lor își au originea într-un pasaj din *Biblie* și anume în capitolul al zecelea din *Facerea.* Acolo se explică gradul de rudenie al acestor popoare, făcîndu-le să derive din străbuni comuni : astfel urmași ai lui Sem sînt : Aram, Asur și Eber, adică arameii, asirienii și evreii. Deci numele de popoare semite a fost adoptat de cercetătorii europeni pentru a delimita grupul de populații de care aparțin arameii, asirienii și evreii, ale căror legături de ordin lingvistic sînt evidente.“ [1] Deci legătura fundamentală ce unește popoarele semite este de ordin lingvistic deoarece limbile lor „sînt așa de apropiate între ele încît par mai degrabă dialectele aceleiași limbi ; astfel că este firesc să li se atribuie aceiași origine“. [2]

Sabatino Moscati, reconstituie principalele caracteristici ale populațiilor semite — populații nomade, cu o organizare de democrație tribală, cu o suprastructură de credințe mitice care, în contact și confruntare cu cultura sumeriană, vor constitui matricea culturală a popoarelor din această regiune. „Popoarele care dau viață istoriei și civilizației mesopotamiene sînt în esență două : sumerienii și semiții“. [3] Despre aceștia din urmă se spune mai departe că provin din deșertul arab și amestecîndu-se cu celelalte populații, „asimilează cultura superioară a acestora și dau naștere unei sinteze, în care deseori este zadarnic sau superficial să cauți să-i separi componentele“. [4]

Cu atît mai mult cu cît, cum precizează același autor, într-o altă carte a sa, cele mai antice inscripții atestă o

---

[1] Sabatino Moscati, *Vechile civilizații semite,* Editura Meridiane, București, 1975, p. 15.
[2] Idem.
[3] Ibidem, p. 31.
[4] Ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

străveche imixtiune pașnică a ținuturilor sumeriene, cu mult înainte de cucerirea violentă a marelui Sargon.

Cucerirea semită inaugurează *stadiul babilonian* al culturii caldeene; tocmai aici intervine paradoxul menționat — pe care-l vom mai întîlni și în alte situații: etnii mai viguroase, mai pline de vitalitate cuceresc prin violență înfloritoarele orașe sumeriene, înscăunează cumplite despoții în care violența cea mai deșănțată devine principiu suprem de guvernare, dar sînt „cucerite" la rîndul lor de minunata cultură sumeriană într-atît încît devin mesagerii și continuatorii ei. Și dacă echilibrul politic este mereu răsturnat, dacă *ordinea politică,* bazată pe dreptul forței și nu pe forța dreptului, este mereu pusă în cauză și amenințată la tot pasul de pericole interne și mai ales externe, linia de continuitate culturală progresivă se dovedește de o mare statornicie timp de milenii, amplificînd mereu și făcînd să rodească nucleul originar de mare forță spirituală al culturii sumeriene. „Cultura babiloniană — scria Lucian Blaga — s-a dezvoltat în mileniul al 4-lea, al 3-lea și al 2-lea î.e.n. și arată sub raport strict spiritual, un profil de o impresionantă consecvență și statornicie pînă în secolul al XII-lea, cînd imperiul este ocupat de Perși".[1] Populațiile semite au triumfat și datorită *realismului* și *activismului* lor, dar poate mai ales faptului că au adoptat cultura sumeriană superioară, subordonînd-o unor centre politice organizate și construind din nobila ei substanță primele trepte spre universalitate. „Cultura mesopotamiană trebuie considerată prima mare cultură cu caracter universal și influența ei asupra celorlalte populații din Orientul Apropiat a fost de-a dreptul covîrșitoare".[2]

Popoarele semite au fost față de sumerieni ca romanii față de greci. Ele au arătat pentru prima dată ce rol mare poate juca factorul politic în organizarea și punerea în lucrare a puterilor latente ale unei culturii, în procesul de universalizare — singurul prin care ea poate deveni *destin istoric* și cîștiga dreptul la nemurire, chiar

---

[1] Lucian Blaga, *Trilogia valorilor*, p. 12.

[2] Emil Condurachi, *Introducere* la S. N. Kramer, *Istoria începe la Sumer*, p. 32.

Scanned with OKEN Scanner

dacă pentru aceasta, construcția culturală a fost însoțită de răvășitoare maree de violență. Tocmai violența atrăgea după sine nestatornicia ordinii politice, lipsa de durabilitate a soluțiilor la care se recurgea spre a pune capăt nenumăratelor conflicte.

Luptele crîncene interne din cetățile state și între cetăți, împiedicau orice tentativă de unitate. Uruk reușește la un moment dat să devină un fel de metropolă, dar toate uniunile create se prăbușeau. Pînă către mijlocul celui de-al treilea mileniu, cînd Sargon — regele din Akkad (Agade biblic) reușește totuși să supună toate cetățile și să întemeieze un imens imperiu care se întindea de la Golful Persic pînă în Mesopotamia. Una dintre cele mai de seamă victorii ale sale a fost aceea împotriva cetății Uruk, pe al cărui rege, Lugalzaggizi l-a prins și l-a pus în butuci, înaintea porții lui Enlil.

„Sargon, rege din Akkad, supusul zeiței Ishtar, rege din Kish, sacerdot consacrat de Anu, rege al ținutului, mare vicar al lui Enlil, a subjugat Uruk-ul și i-a distrus zidurile ; în bătălia cu locuitorii din Uruk a fost victorios ; pe Lugalzaggizi, rege din Uruk, l-a capturat în luptă, l-a pus în lanțuri în fața porții lui Enlil. Sargon, regele Akkad-ului, în bătălia cu locuitorii din Ur a fost victorios ; a subjugat orașul și i-a distrus zidurile. A subjugat E-ninmar, i-a distrus zidurile, a cucerit teritoriul de la Lagash și pînă la mare ; în mare și-a spălat armele sale. În bătălia cu locuitorii din Umma a fost victorios ; a subjugat orașul și i-a distrus zidurile. Lui Sargon, regele ținutului, Enlil nu i-a dat nici un potrivnic ; ținutul de la marea superioară la marea inferioară Enlil i l-a acordat".[1] El a unit pentru prima dată sub un singur sceptru întregul teritoriu dintre cele două fluvii, creînd primul mare imperiu din istorie, care a durat aproape un secol, dar apoi s-a prăbușit datorită revoltelor intermitente. „În ciuda caracterului său trecător, imperiul lui Sargon a slujit drept model tuturor imperialismelor orientale. Cuceririle sale au fost idealizate în numeroase epopei și el însuși a devenit un erou

[1] Pritchard, Texts, p. 267, apud. Sabatino Moscati, *Vechi Imperii ale Orientului*, p. 89.

Scanned with OKEN Scanner

legendar. Lá o mie de ani literaturile erau pline de panegirice care celebrau vitejiile sale. Unele fragmente din asemena epopei au fost găsite în capitala egipteană de la *Tell el Amarna* și în capitala hitită de la *Bogaz-Köi* (Anatolia). Sargon întruchipează un model pe care urmașii săi imediați, regii din Ur, apoi cei din Babilon și, după anul 1600, egiptenii hitiții, asirienii, lidienii, suezii, perșii și macedonienii nu visau decît să-l imite". [1]

Combătînd ideea că expedițiile lui Sargon țin doar de legendă, Margarete Riemschneider scrie : „Epopeea lui Sargon nu este o operă de pură fabulație, căci nu conține nici destule aventuri, nici destule fapte sîngeroase". [2]

Datorită realității politico-istorice de anvergură pe care a creat-o, a fost numit „Sargon cel Mare", întemeietorul dinastiei de Akkad, un personaj care a devenit legendar, deși existența sa istorică nu mai este pusă la îndoială. I se atribuie însă și întîmplări miraculoase care au trecut apoi asupra lui Moise (de exemplu, părăsirea lui cînd era mic într-un coș de papură și salvarea sa ; sau faptul că zeița Ișter s-a îndrăgostit de Sargon).

Într-un text, Sargon însuși spune despre sine : „Mama m-a zămislit și m-a născut în taină, m-a pus într-un coș de trestie, l-a uns cu ceară și i-a dat drumul pe apă". Evenimentele domniei lui Sargon sînt cunoscute datorită unor inscripții copiate de un scrib după statui aflate în templul din Nippur și păstrate în biblioteca acestui templu.

Imperiul creat de Sargon, sprijinit de nobilimea din Akkad și Sumer cunoaște o nouă înflorire sub domnia nepotului său Naraim Sin, care s-a proclamat pe sine „zeul puternic din Akkad", a reprimat cu cruzime o răscoală populară din Kish și a întreprins numeroase expediții războinice de jaf și cotropire, ajungînd pînă la Marea Mediterană și Tara Magan — Egiptul faraonic din perioada decăderii Imperiului Vechi. [3]

---

[1] Gordon Childe, *De la preistorie la istorie*, p. 211.
[2] *Lumea hitiților*, Editura Științifică, București, 1967, p. 29.
[3] Cf. Constantin Daniel, *Civilizația asiro-babiloniană*, pp. 24—29.

Scanned with OKEN Scanner

Dinastia de Sargon a dominat în Mesopotamia timp de secole, pînă în jurul anului 2000 cînd intră în criză, datorită mai ales numeroaselor răscoale populare și primejdiilor externe din partea altor triburi semite, îndeosebi muntenii gutii ce au stăpînit Sumerul și Akkadul circa un secol. Fapta unificatoare din punct de vedere politic a lui Sargon, a fost repetată de regii din Ur și din alte cetăți, dar un stat cu adevărat unitar nu s-a mai creat decît sub Hammurabi (1728—1686), întemeietorul regatului Amoriților, care a întemeiat o realitate politică mult mai unitară și consolidată, cu o capitală, cu o legislație și un calendar unic, cu un corp de instituții permanente. Abia sub Hammurabi, capitala noului imperiu devine Babilon. Vechile cetăți sînt absorbite într-un ansamblu teritorial mai bine adaptat nevoilor economice ale țării. [1]

b. „Surîsul orașului Mari" — sau prima sinteză strălucită între cultura sumeriană și cea semită

Cele mai de seamă centre de cultură sumeriano-semită (născute deci din contactul benefic și sinteza celor două culturi) au fost (în afară de vechile centre menționate deja — Kish, Lagash, Uruk etc.), *Isin, Larsa* și, mai ales, *Mari,* a cărei descoperire, datorată îndeosebi echipelor conduse de André Parrot, a făcut să prindă viață unul dintre cele mai îndrăznețe visuri pe care le-a generat istoria și mitologia acestor ținuturi, altădată fascinante, în prezent de o izolare și ariditate dezolante, de-a dreptul cumplite. Se deschide un nou capitol de istorie : tăblițele cu scriere cuneiformă, arhiva palatului regal din Mari — poate cea mai bogată corespondență politică, diplomatică din acele milenii îndepărtate — reînvie sub ochii noștri numeroase pagini de istorie cînd calmă, clădită pe relații pașnice și schimburi comerciale și culturale, cînd agitată de amenințări, războaie, ce vor duce în cele din urmă la distrugerea celui mai de seamă centru de cultură dinaintea ascensiunii Babilonului. „Prin

[1] Cf. G. Childe, *De la preistorie la istorie,* p. 165.

Scanned with OKEN Scanner

poziția sa intermediară între apus și răsărit, Mari a primit influențe culturale sumeriene și le-a transmis mai departe în Siria. Dar Mari era punctul de plecare al invaziilor plănuite de regii semiți în Mesopotamia ; și acest stat sub dinastia descendenților lui Jaggidim capătă un însemnat rol politic, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea". [1]

Însăși natura și datarea descoperirilor făcute aici atestă mai mult decît suprapuneri de culturi din epoci diferite, dar și un efort de sinteză : case și morminte asiriene și neobabiloniene, dar și mult mai vechi, sculpturi sumeriene din al treilea mileniu ; o statuie dedicată zeiței Ișțar de intendentul Ebih-il — „o piesă de toată frumusețea" aproape intactă, dintr-un material prețios, alabastru, ce a trebuit să fie adus de departe : un soclu rotunjit, torsul gol, mîinile împreunate pe piept, îmbrăcată doar cu fusta *kaunakes,* ale cărei falduri lungi sînt redate cu mare măiestrie, ca și fața cu pometii proeminenți și expresia cu un zîmbet abia schițat și de încredere în divinitate. „Piatra părea plină de viață : un sentiment pe care-l intensifica extraordinara agerime a privirii. Căci sculptorul dibaci, a știut să combine șistul pentru a înfățișa genele și pleoapele, cochilia pentru cornee, lapislazuli pentru iris ; și această delicată încrustație a ajuns pînă la noi". [2] O altă statuetă din calcar alb înfățișează un personaj cu mîna stîngă strîngînd pumnul drept într-o atitudine de adorație, îmbrăcăminte de asemenea în stil *kaunakes ;* ea aparține unui rege al orașului Mari și preot al zeului Enlil și e dedicat zeiței Ișțar. Aceste statui, portrete, cu efigia unor personaje importante din pătura guvernantă, precum și multe altele, împodobeau un sanctuar al zeiței dragostei, fertilității, dar și al luptelor, al războiului. Există însă în aceste personaje o notă de tandrețe și de umanitate și „totul ne indica că ne aflăm într-o nouă provincie a artei", în centrul unei zone de civilizație. „Și era clar că, înflorind în acest mediu, o cultură de origine sume-

---

[1] Constantin Daniel, *Civilizația asiro-babiloniană,* Editura Sport-Turism, București, 1981, p. 35.

[2] André Parrot, *Aventura arheologică,* p. 110.

Scanned with OKEN Scanner

riană reușise să realizeze o sinteză armonioasă între cele două mentalități". [1]

Aceste descoperiri au fost, ca să zic așa, poarta de intrare în capitala regatului Mari, în cel de-al treilea mileniu ; găsim aici o lume a frumuseții și a dragostei în zeci și zeci de întruchipări diverse, o lume umanizată prin artă în care autoritatea, rigoarea, răceala sînt topite, înmuiate prin revărsarea unor sentimente tandre în care valorile religioase sînt copleșite, depășite de cele laice, născute din psihologia și viața cotidiană ; în arta din Mari aceasta înseamnă eleganță a liniei, o finețe a expresiei, o delicatețe a detaliului", [2] care fac această artă superioară celei din Ur.

E drept că a fost descoperită și o statuie de diorit, cu un cap foarte frumos, zăcînd pe spate de patru mii de ani, sub cinci metri de dărîmături ; după inscripție era Ișup-ilum, „*shakkanak* din Mari" — Prinț de Mari — într-un stil aproape geometric, cu o asprime brutală, fără milă, blîndețe, fără o umbră de surîs — dimpotrivă, cruzime, duritate, ceea ce nu anulează însă impresia de ansamblu pe care o produc operele artistice găsite în sanctuarul și palatul din Mari. Este vorba de un neîndurător, crud shakkanak, înfățișat prin ceea ce era mai aspru și neînduplecat în fizionomia sa — trăsături văzute astfel tocmai în contrast cu profilul uman caracteristic acestei comunități. Că lucrurile stau astfel o dovedește și o altă statuie, o statuie, oarecum perechea celei dintîi, zdrobită în mod sălbatic, dar reconstituită totuși cu mult efort și răbdare din fragmentele descoperite : este vorba de divinitatea adorată de Ișup-ilum, zeiță a fertilității, răspîndind apă, izvorul vieții, dintr-un vas pe care-l ține la piept ; este ca o nimfă plină de grație ce se opune cruzimii întunecate a adoratorului ei.

Multe alte statui pun probleme dificile de identificare, cu ajutorul dedicațiilor, a inscripțiilor gravate pe dos, dar aduc și noi informații prețioase despre oameni și zei, despre fapte politice sau culturale, uneori constituind chiar o revelație estetică, cum este acea unică sta-

---

[1] André Parrot, op. cit., p. 113.
[2] Idem, p. 120.

Scanned with OKEN Scanner

tuetă : „o capodoperă a sculpturii mesopotamiene, reprezentînd un personaj așezat, înveșmîntat în *kaunakes...*“.[1] În mîini, care lipsesc, ținea probabil un instrument muzical, deoarece sculptura poartă această inscripție : „Ibul-il fiind rege în Mari, Ur-Nanșe marea muziciană, zeiței Nini-Zaza statuia sa“ *(lul-mah* înseamnă muziciană, dar și cîntăreață, dansatoare). Mai tîrziu a fost descoperită o altă cîntăreață, Narni, în cadrul unei scene de inspirație arhaică, pe un cilindru. Autorul citat vede „în această minunată sculptură, imaginea unuia din personajele cele mai importante de la curtea din Mari“.[2] Pe spatele altor statui, identificăm alți demnitari ai curții, deși în multe cazuri problema identificării rămîne nerezolvată. Figuri de regine mutilate, dar seducătoare, panouri mozaicate reprezentînd scene rituale cu oficiante coafate — un fel de preotese de rang înalt, dar și numeroase incertitudini pe cine reprezintă.

Cea mai de seamă capodoperă sculpturală o constituie *Zeița cu vasul țîșnitor,* despre care André Malraux — cu prilejul unei expoziții sinteză, organizată de Fundația Maeght de la Saint Paul de-Vince, un fel de „muzeu imaginar“ care l-a preocupat pe marele scriitor și cărturar, cu capodopere din toate epocile și din toate civilizațiile — spunea că este „diamantul expoziției“.

Descoperirile făcute la Mari au arătat că acest oraș pașnic, capitală a unui regat înfloritor, a pierit în urma unei invazii din epoca lui Hammurabi ; urmele dezastrului, ale incendiilor și jafului erau prezente peste tot, doar mormintele nu fuseseră violate. Dar dincolo de aceste distrugeri se află, în afară de templu, de sanctuarul zeiței Ișstar, palatul regal cu neprețuitele sale comori : peste 25.000 de tăbliță bine conservate „ale uneia dintre cele mai mari biblioteci a antichității“, alcătuită însă nu din documente literare sau religioase, ci din corespondență diplomatică, aparținînd îndeosebi ultimului suveran din Mari — Zimri-Lim, căruia i se datora și palatul, „una din capodoperele arhitecturii mesopotamiene : două hec-

[1] André Parrot, op. cit., p. 205.
[2] Idem, p. 206.

Scanned with OKEN Scanner

tare și jumătate dintr-o singură bucată cu mai mult de trei sute de camere și de curți". [1]

Referindu-se la aceste tăbliță descifrate în cea mai mare parte de Taureau-Dangin, „unul dintre cei mai mari specialiști în epigrafia sumeriană", Parrot ne informează că erau scrise în akkadiană și au adus completări, precizări sau chiar răsturnări în ceea ce privește geografia și istoria Orientului Apropiat antic, compoziția etnică a populațiilor, aruncînd o lumină nouă asupra personalității lui Hammurabi.

„Dar cel mai emoționant este poate tabloul vieții zilnice de la Mari, schițat de aceste texte. ...Arhivele de la Mari ne permit să înțelegem mai bine acest raport direct (între suveran și supușii săi, *nota ns. A.T.*) care în acea epocă lega încă suveranul de popor. Îl poți vedea pe Zimri-Lim ocupîndu-se atît de zidarul care trebuia să repare un zid, cît și de măsurile necesare pentru a restaura un dig sau a lupta împotriva lăcustelor — cînd nu se ocupa de medicul ce îngrijea otita unui servitor al său. Primește o corespondență uimitoare, unde i se anunță cu aceeași impasibilitate trimiterea unui coș cu trufe sau a capului unui dușman.

Ceea ce nu exclude tandrețea. Unul din volumele cele mai pasionante publicate de către George Dossin este consacrat corespondenței feminine primite de Zimri-Lim". [2]

O altă bibliotecă de 20.000 de tăbliță cuneiforme datînd din mijlocul mileniului al III-lea a fost descoperită recent într-un alt vechi oraș, Ebla, de către misiunea arheologică italiană, condusă de Paolo Matthial.

Detalii și aprecieri interesante asupra corespondenței conținută în arhiva regală din Mari găsim la Sabatino Moscati ; este vorba nu numai de informații prețioase asupra statelor din regiune și a raporturilor dintre ele, dar și de stilul epistolar, de creionarea unor portrete — personalitatea unor suverani, caractere, aspecte ale vieții de curte și ale vieții de familie. În una din aceste

---

[1] André Parrot, op. cit., p. 138.
[2] Idem, pp. 185—186.

Scanned with OKEN Scanner

scrisori Hammurabi îi scrie lui Bakhdilim, preferatul palatului regelui din Mari — Zimri-Lim :

„Lui Bakhdilim, astfel (vorbește) Hammurabi.
Am trimis lui Zimri-Lim un detașament.
După cum știi calea pe care trebuie s-o parcurgă oamenii este lungă. Asupra sănătății lui Zimri-Lim, asupra aceleia a trupelor sale, asupra aceleia a trupelor pe care i le-am trimis eu lui Zimri-Lim, a orașului Razama și a trupelor dușmane, care o asediază, continuă să-mi dai știre ! Și veștile tale să-mi ajungă cu regularitate !". [1]

Într-o altă scrisoare, Shamshi-Adad, mare rege al Asiriei, îngrijorat de unul din fii săi, guvernator al unei provincii importante — indolent și fricos, îi scrie :

„Pînă cînd ar trebui să te conducem cu statornicie ? Tu rămîi un copil, nu ești un bărbat, nu-i fir de barbă pe bărbia ta ! Pînă cînd vei continua să nu-ți conduci casa ? Nu-l vezi pe fratele tău cum comandă armate mari ? Condu-ți deci singur palatul și casa ta !" [2]

În palatul Zimri-Lim au fost descoperite statuile la care m-am referit mai sus, iar din fragmentele pictate răspîndite peste tot, bucăți de ornamentație, frize împodobite etc. s-a imaginat existența unor decorații murale de mare frumusețe și măiestrie artistică ; recompunerea migăloasă a unor ansambluri, favorizată și de incredibila prospețime și vivacitate coloristică a putut degaja unele teme și scene de stil sumerian ale vastelor fresce, îndeosebi acea *„ceremonie de investitură"*, compoziție clasică de mare fantezie, reflectînd perioade dramatice din viața orașului Mari. Alte comori artistice sau „documente" istorice descoperite în acest palat : o necropolă asiriană care nu fusese jefuită, deși unele morminte erau foarte bogate, partea mediană a unei statui a lui Idi-iluan predecesor mai blînd, mai uman al lui Ișțup-ilum (atît cît ne putem da seama după contururi și relief), magnifica gardă a leilor de bronz, „niște capodopere de artă ani-

[1] Apud Sabatino Moscati, *Vechi imperii ale Orientului*, p. 90.
[2] Idem, p. 91.

Scanned with OKEN Scanner

malieră mesopotamiană“.[1] Splendoarea palatului din Mari era renumită încă de la începutul celui de-al doilea mileniu în țările învecinate ; acest palat, sanctuarul zeiței Ișțar — ziguratul, templul lui Dagan alcătuiau o operă de arhitectură și urbanistică de mare rafinament. Templul lui Dagan — zeul „rege al țării“, păzit de grupul de lei din bronz, un alt templu dedicat lui Ninbursag și îndeosebi palatul lui Zimri-Lim, masiv și maiestuos, oraș în oraș și simbol al puterii, domină cetatea prin arhitectura lor semeață, operă a mai multor generații pe care Zimri-Lim le-a dus la desăvîrșire. Găsim o descriere a sa în lucrarea citată a lui André Parrot : multe detalii privind componentele sale, amenajările și modificările aduse, ne uimesc prin extraordinara ingeniozitate de care dau dovadă. Baia, de exemplu, ar fi putut fi repusă în funcțiune fără dificultate după 4 000 de ani. Autorul relatează un fapt grăitor : cînd, în 1935, o furtună violentă s-a abătut asupra șantierului palatului cu trombe mari de apă ce curgeau pe zidurile de pămînt și năvăleau în camerele neacoperite, la reluarea lucrărilor, toată apa fusese evacuată fără să fie necesară o singură lovitură de tîrnăcop, deci canalizările, haznalele intraseră imediat în acțiune ca pe vremea regelui Zimri-Lim.[2]

„Gigantic dominator, palatul lui Zimri-Lim încarna deci puterea politică a dinastiei din Mari. El permitea, de asemenea, suveranului, datorită diferitelor sale locuri de cult, să îndeplinească o parte din „funcțiile sacerdotale“[3].

Ziguratul „Marea locuință a zeului“ ocupă, după cum se știe, un loc de seamă în concepția despre lume, despre univers a popoarelor Mesopotamiei ; cel din Mari, de proporții mai modeste decît cel ce se va ridica în Babilon, a fost construit de predecesorii lui Zimri-Lim în perioada numită neosumeriană ; se caracteriza totuși prin același dinamism, prin aceeași ambiție constructivă a omului de a se ridica pînă la slava zeilor cerești.

---

[1] André Parrot, *Aventura arheologică*, p. 169.
[2] Cf. André Parrot, op. cit., p. 180.
[3] Ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

Și cu aceasta nu am epuizat totuși minunățiile artistice, arhitectonic-urbanistice ale orașului Mari; mai existau așa-zisele „temple anonime", despre care ne putem face o idee mai clară datorită unui remarcabil cilindru akkadian ce-l reprezintă pe Anu — una din marile zeități mesopotamiene, șezînd pe tron pe un munte, cu tiara și cu un rînd de coarne pe cap, la baza muntelui corpul unui animal scuipă un șuvoi de apă și formează un fel de luntre în care se află trei divinități — una din ele, zeița fertilității. Amintim *templul lui Samaș*, apreciat astfel datorită unei inscripții — un text lung ce reprezintă un discurs-imn adresat zeului soarelui de un predecesor al lui Zimri-Lim. Imnul este deosebit de important nu numai pentru iconografia religioasă, pentru ceea ce reprezenta Samaș în conștiința religioasă a comunității Mari, dar și pentru marile progrese ale orașului, care ar avea deci toate motivele să-i fie recunoscător acestui zeu și să-i ridice temple.[1]

Alte temple sînt cele ale zeițelor Ișarat și Nini-Zaza, ce atestă sincretismul religios al marioților; cu numeroase statuete, între care „un cap feminin care ne evocă imediat... figura celebră a «marii muziciene» Ur-Nanse".[2]

În apropierea acestor temple, o descoperire unică în felul ei: o machetă arhitecturală de formă circulară. „Nu se cunoaște un alt exemplu cu un asemenea «model» în toată arheologia mesopotamiană".[3]

Ca să nu mai vorbim de urbanismul „modern" al acestui oraș cu străzile lui drepte ce delimitează blocuri de case și mici piețe, împrejmuite de porticuri.

Sub palatul lui Zimri-Lim a fost descoperit alt palat, iar sub acesta altul, datînd din epoca presargonică; o arhitectură de asemenea impozantă și uimind prin starea de conservare a unora din componentele sale — grinzile de pildă erau confecționate din lemn provenind din cedrii Libanului. „Astfel cu mai mult de un mileniu și jumătate înaintea lui David și Solomon, cu mult înainte de regii din Ninive, suveranii din Mari ceruseră munților

[1] André Parrot, op. cit., pp. 215—216.
[2] Idem, p. 218.
[3] Idem, p. 221.

Scanned with OKEN Scanner

din Liban să le furnizeze lemnul necesar construcției teraselor din palatul lor". [1] Puține palate s-au conservat atît de bine ca cele de la Mari. Au fost găsite și aici vestigii de artă — fragmente de vase și statui, reliefuri, dar mai ales un vas de bronz intact în care se afla o adevărată comoară : o statuetă de aramă de mare finețe, reprezentînd un nud feminin, 14 cilindri, „un superb vultur cu cap de leu, cu aripile desfăcute, din aur și lapislazuli : o capodoperă de sobrietate și finețe, cu un desen de-o siguranță incomparabilă", [2] o altă statuetă feminină din fildeș, stele de argint, brățări, mărgele de aur și lapis, pe una din ele lungă, cu multiple fețe, o inscripție cuneiformă de mare însemnătate : „Zeului Gal, Mesanepada, rege în Ur, această mărgea i-a dedicat Gansud fiind rege la Mari". Se stabilește astfel o concordanță între domnia a doi suverani din Ur și Mari, iar asemănarea bijuteriilor găsite în acest vas cu cele găsite de Sir Leonard Woolley la Ur „luminează o întreagă epocă de istorie". [3] Și încă ce istorie. Mesanepada e socotit fondatorul primei dinastii din Ur, iar despre Gansud (sau Ansud) știm din inscripția de pe un cilindru că a fondat o dinastie în Mari, „a 10-a după Potop". Iată deci că aceste obiecte, găsite într-un vas de bronz pe jumătate îngropat ce părea plin cu pămînt, pe lîngă valoarea lor artistică indiscutabilă, luminează aspecte inedite ale unei străvechi istorii politice și culturale mesopotamiene ; este „învierea unui trecut prestigios sub auspiciile marelui vultur albastru din Sumer, cu cap de leu, cu ochii deschiși spre infinit". [4]

La baza palatului presargonic de sub cel al lui Zimri-Lim, ceea ce se credea a fi o proeminență de fundație, era, în realitate vîrful unei alte construcții, un al treilea palat la care se putea ajunge coborînd de-a lungul zidurilor drepte ; reședința regală, degajată pe o suprafață de 3.000 m², dar mult mai mare în realitate, cu ziduri înalte încă de 4 m, conservate într-o stare perfectă după 4 500

---

[3] André Parrot, op. cit., p. 239.
[2] Idem, p. 346.
[3] Idem, p. 247.
[4] Idem, p. 249.

Scanned with OKEN Scanner

de ani, cu curte magnifică, cu alei bituminate, cu instalații rituale și alte amenajări.

Un relief de pietre albe reprezenta o scenă de război, tratată într-un stil realist și original care sugerează vitejia și eroismul apărătorilor cetății — scenă revelatoare pentru tehnicile militare folosite, pentru invenția unor adăposturi flexibile din trestie, ca niște scuturi atribuite altădată asirienilor, dar și pentru *clasicismul,* forța expresivă, capacitatea de sugestie a artei mariote.

„Toată arta Mesopotamiei se afla în acea măiestrie, care permitea sculptorului sau gravorului, cu o figurație redusă, să sugereze mulțimea procesiunilor sau ciocnirea armatelor". [1]

Rămîne și o problemă deschisă, o enigmă : palatul presargonic inferior este de o construcție mai îngrijită, cu amenajări mai rafinate decît cel presargonic superior și nici nu există urme ale unei distrugeri violente ; de ce a fost înlocuit, de ce s-a construit deasupra sa un altul ?

Este ca o cufundare în visul istoriei, adică în legendă — care este visul istoriei — pentru a face din el o zonă mirifică a istoriei trăite. Omul din Mari — de exemplu personajul bărbos de pe o statuetă pe care Parrot îl consideră simbolic pentru profilul uman al acestei comunități — ne surîde peste milenii blînd și încrezător, transmițîndu-ne un strălucit mesaj de pace și civilizație, de artă și cultură.

c. „Soarele Babilonului" și codul dreptății

Una dintre cele mai de seamă capodopere semite, aparținînd amoriților, ramura de vest a semiților, a fost *codul lui Hammurabi.* Și este important să subliniem din capul locului că acesta nu era un cod al cetăților, așa cum fuseseră unele culegeri locale de legi din Akkad, Nippur etc., ci el instituie pentru toți o singură lege : o singură judecată supremă, un singur executor al sentințelor capitale.

---

[1] André Parrot, op. cit., p. 278.

Scanned with OKEN Scanner

Referindu-se la cele mai vechi încercări de a crea o ordine de drept ca factor de coeziune și autoreglare a organismului social, E. Szlechter spunea : „Originea divină a puterii regale se află la baza *dreptului public* sumero-akkadian".[1] Iar prof. Ion Banu scrie : „Intuim faptul că în conștiința socială de clasă căreia legiuitorul îi dă glas, legea e privită ca imuabilă, sacră. Dacă încălcarea legii duce la nimicirea fizică a țării, se subînțelege că imuabilitatea legii nu este altceva decît un corolar al trăiniciei așezărilor cosmice-divine, care, prin intermediul regelui, fundamentează ordinea din stat".[2]

Hammurabi a fost un cîrmuitor viteaz și înțelept, care a știut să îmbine politica de cuceriri războinice prin care și-a ridicat unicul regat la dimensiunile unui mare imperiu (tot ținutul Akkad, Sumer, Elam, Eșnuna, Mari, Asur) — i s-a spus „uraganul în luptă" — cu o politică de pace, de reconstrucție culturală. „El a înălțat temple, a protejat dreptul și libertatea supușilor săi (chiar contra funcționarilor de stat), a favorizat agricultura, executînd și întreținînd lucrările de irigație, a încurajat comerțul, săpînd canale pentru navigație".[3] Codul său de legi în scriere cuneiformă-babiloniană este dăltuit pe coloane de piatră de 2,25 m înălțime, a fost descoperit în 1902 lîngă Susa și se află în Muzeul Luvru.

Acest cod reflectă un stadiu avansat nu numai în evoluția societății sclavagiste, dar și a experienței juridice de reglementare a raporturilor dintre oameni. Henri Decugis scria că el are „în spatele său o întreagă antichitate juridică al cărei rezultat îl constituie. Cum ar putea fi caracterizat drept primitiv dreptul epocii lui Hammurabi ?"[4] Astfel, codul consfințește și legitimează unificarea politică efectuată prin războaie de jaf și co-

---

[1] Apud Ion Banu, *Filosofia Orientului antic*, Ed. științifică, București, 1967, p. 52.

[2] Ion Banu, idem, p. 52.

[3] Athanase Negoiță, *Notiță introductivă* la *Codul lui Hammurabi*, în *Gîndirea asiro-babiloniană în texte*, traducere și note : Athanase Negoiță, Editura științifică, București. 1975, p. 301.

[4] *Les étapes du droit*, Librairie. du Recueil. Lirey, Paris, 1942, apud Athanase Negoiță, *Gîndirea asiro-babiloniană în texte*, p. 302.

tropire a unor populații eterogene sub raport etnic și al stadiului de dezvoltare social-politică și economică.

„Hammurabi a urmărit, între altele, ca prin sistemul unei legislații unitare să pună capăt incertitudinii reflectate de practica mulțimii de cutume, de obiceiuri locale, în vederea unificării și deci consolidării regatului său". [1]

Nu este necesară aici o analiză a *Codului* din punct de vedere al conținutului juridic. Să reținem doar cîteva observații. Regimul politico-juridic pe care-l instituie este de o maximă severitate; nu se prevăd pedepse privative de libertate, dar în schimb, pentru tot felul de vini se legiferează pedeapsa capitală: furt de mari proporții, vînzarea neîngăduită de băuturi, scandal în cîrciumi, adulter, neîndeplinirea obligațiilor față de stat, acuzații grave aduse cuiva, dar nedovedite. Codul se arată deosebit de aspru față de mărturii false, delațiuni, calomnii etc.

„Dacă cineva a învinovățit pe altul, acuzîndu-l de crimă, dar nu poate dovedi, atunci acuzatorul să fie dat morții".

„Dacă cineva s-a prezentat la un proces cu un martor fals și n-a putut să-și probeze declarația făcută, el va fi ucis dacă procesul era un proces de condamnare la moarte".

„Dacă cineva a furat pe un tînăr născut liber, va fi omorît". [2] etc.

Alte reglementări ale *Codului* vizează arendarea de terenuri și necesitatea cultivării lor, relații de vînzare-cumpărare, împrumuturi și dobînzi. De o mare atenție se bucură relațiile de familie — legile căsătoriei sînt foarte severe în orașul (și în imperiul) atît de hulit pentru pretinsa lui imoralitate. Pedepsele pentru adulter, viol etc. sînt de maximă asprime, dar atît femeia, cît și, mai ales, copiii, se bucură de o atentă protecție.

„Dacă cineva și-a luat lui soție, fără să încheie cu dînsa un act (scris), această femeie nu-i este soție".

---

[1] Paul Gogeanu, *Istoria generală a statului și dreptului*, vol. I, Centrul de multiplicare a Universității din București, 1970 p. 17.
[2] *Gîndirea asiro-babiloniană în texte*, pp. 311—314.

Scanned with OKEN Scanner

„Dacă femeia unui bărbat este învinuită de bărbatul său, dar ea n-a fost prinsă cînd dormea cu alt bărbat, atunci va jura în fața unui zeu și se va reîntoarce la casa ei".

„Dacă cineva voiește să-și gonească (prima) soție de la care n-are nici un copil, îi va da bani în valoarea zestrei ei împreună cu dota cu care a venit din casa tatălui ei, pe care i-o va restitui complet și numai după aceea o va izgoni".

„Dacă zestrea nu a existat, atunci i se va da o mînă de argint ca plată de despărțire".

„Dacă cineva și-a luat lui soție, care i-a născut copii, însă mai tîrziu moare, atunci tatăl ei nu va putea invoca nici o pretenție asupra dotei, căci ea aparține copiilor ei". [1]

Codul lui Hammurabi aplică pe scară largă legea talionului, care vine din societatea tribal-gentilică. Interesantă este de asemenea grava responsabilitate juridică a arhitectului, a constructorului și a altor artizani, precum și a medicului.

„Dacă un constructor a făcut o casă pentru cineva, dar n-a făcut lucrul destul de solid, încît casa pe care a făcut-o a căzut, omorînd pe proprietarul ei, atunci să fie omorît și constructorul".

„Dacă a fost omorît un copil al proprietarului casei, atunci să fie omorît și-un copil al constructorului". [2]

Meritele *Codului lui Hammurabi* ar putea fi sintetizate astfel :

1. a introdus pentru prima dată un drept unitar pentru un mare imperiu ;

2. a înlocuit principiul răzbunării individuale prin pedepse pronunțate de organele statale — ceea ce este foarte important dacă ne gîndim că, în plină civilizație grecească, ce a însemnat un uriaș progres în istoria umanității, ciclul atrizilor din care se inspiră o serie întreagă de tragedii antice, se bazează tocmai pe ideea de vendetă individuală ;

3. a stabilit principiul că poate fi pedepsit numai acela a cărui vină e limpede dovedită ;

---

[1] *Gîndirea asiro-babiloniană în texte*, pp. 332, 333, 334, 337.
[2] Op. cit., p. 347.

Scanned with OKEN Scanner

4. afirmarea principiului că e de datoria statului să apere pe cel slab de cel puternic.

De o mare importanță pentru istoria culturii sînt *Prologul* și *Epilogul* pentru valoarea lor nu numai juridică, dar și poetică, morală, socială, istorică. Astfel, în *Prolog,* Hammurabi se prezintă pe sine ca cel care a ridicat Babilonul la mărețul său nume și l-a făcut mai mare peste toată lumea, a făcut ca *dreptatea* să aibă întîietate în țară, dezrădăcinînd răul și nelegiuirea, iar „cel tare să nu mai apese pe cel slab" regele înțelept și viteaz care a înfrumusețat Larsa, a reînviat cetatea Uruk, a ridicat temple și a adus belșugul în țară prin pășuni și irigații :

„Înțeleptul, chivernisitorul,
Cel care a sondat adîncurile înțelepciunii
. . . . . .
Izbăvitorul poporului său de suferință,
Cel care i-a asigurat traiul în mijlocul Babilonului
. . . . . .
Cel care aplică legea, care călăuzește cinstit poporul
...regele puternic, soarele Babilonului
Cel care a făcut să pătrundă lumina peste țările
din Sumer și Akkad
Regele care a adus sub stăpînirea lui cele patru părți ale lumii".[1]

Întregul *Prolog* reafirmă, în fond, un ideal de ordine și dreptate, vechiul ideal al sumerienilor. Tocmai de aceea, Hammurabi a reușit să realizeze „fuziunea armonioasă a celor două culturi care compun civilizația mesopotamiană".[2]

Desigur, *Codul lui Hammurabi* consemnează o societate de tip sclavagist, dar una specifică pentru ceea ce am văzut că este modul de producție asiatic. Ceea ce însă nu ne împiedică să apreciem valorile pe care el le reafirmă în *Epilog,* chiar dacă își exagerează meritele reale ; „el a făcut ca țara să apuce pe calea cea bună și

[1] Op. cit., pp. 304—311.
[2] Sabatino Moscati, *Vechi imperii ale Orientului,* p. 93.

Scanned with OKEN Scanner

spre o guvernare fericită", datorită înțelepciunii și măiestriei cu care a guvernat, deoarece :

„Am stîrpit pe vrăjmaș în sus și în jos ;
Am pus capăt războiului ;
Am pregătit țării belșugul ;" [1]

A adus țării Akkad și Sumer pacea și dreptatea, socotindu-se chiar „regele dreptății" :

„Pentru ca cel tare să nu mai apese pe cel slab
Dreptatea să fie dată văduvei și orfanului
. . . . . .
Să se facă dreptate celui oprimat
. . . . . .
Dreptatea mea domnește în țară". [2]

Și astfel, cel ce are un proces, cel ce se simte apăsat și nedreptățit să vină în fața statuii sale, regele dreptății, stela sa legiuitoare, să-i limpezească pricinile și să se liniștească inima lui, adresîndu-i-se astfel :

„Hammurabi, stăpînul,
Care pentru popor este ca un adevărat părinte
Se pleacă la cuvîntul lui Marduk, stăpînul lui
. . . . . .
Și conduce țara cu dreptate". [3]

Este evident, *Codul lui Hammurabi* e un cod al dreptății ; să nu ne sfiim să-i spunem astfel pentru faptul că el legitimează totuși inegalități sociale generatoare de nedreptate, că măsura sa de dreptate este adesea nedreaptă. „Conștiință a epocii sale, Hammurabi traducea în sistemul său normativ un sistem de relații sociale, care presupunea ca un dat fundamental inechitatea. Ceea ce nu înseamnă că regele, care se instituia în cavaler al

---

[1] *Gîndirea asiro-babiloniană în texte*, pp. 353—354.
[2] Idem, pp. 353—354.
[3] Idem, pp. 354—355.

Scanned with OKEN Scanner

dreptății absolute și nu era, urmărea să facă un fel de diversiune.

Ideea de dreptate, în epocă, nu avea cum să fie decît așa cum apare în Cod". [1]

Să ne gîndim că, în fond, după cca. 3 500 de ani, ideea de dreptate nu a evoluat chiar atît de mult, este departe de a fi devenit o idee sublimă, întru totul umanistă, pentru a disprețui sau minimaliza pe cea întruchipată în cazul acelui rege, ce și-a spus și i s-a spus „Soarele Babilonului" deoarece, să recunoaștem, abia sub guvernarea sa Babilonul a devenit într-adevăr *centrul civilizației* acelor vremi îndepărtate și va rămîne astfel peste un mileniu, disputîndu-și luminile civilizatoare, iradiante, cu Egiptul, pînă la apariția unor noi centre puternice de creație și iradiere culturală.

Hammurabi a fost apreciat ca un mare om de stat, constructor de orașe și mai ales inițiatorul acestui mare *Codex Hammurabi,* dacă nu cel mai vechi, primul de asemenea amploare ; cu mult înaintea *Decalog*-ului.

d. **Babilonul — un miracol al civilizației urbane**

Stabilirea de canoane artistice în *arhitectură, pictură, sculptură* și *muzică* poate fi un semn de maturitate pentru o cultură, dar și de îmbătrînire a sa. În societățile orientale, aceste canoane, mai ales în arhitectură, erau determinate în primul rînd de exigențe sociale practice și nu numai de dragostea pentru frumos. Atunci cînd nevoile sociale sînt satisfăcute, canoanele inițiale devin convenții rigide, iar artistul urmîndu-le își pierde originalitatea.

Civilizația urbană, cu realizările ei de arhitectură și urbanistică, a atins un nivel greu de imaginat azi, o adevărată culminație, în *Babilonul* antic.

„Orașul și odată cu el, civilizația superioară, — spune Wolf Schneider — a apărut în statul babilonian. Cu puțin înainte de dispariția acestuia s-a născut acolo și cea

---

[1] Gheorghe Vlăduțescu, *Introducere în istoria filosofiei Orientului Antic,* Editura științifică și enciclopedică, 1980, p. 137.

Scanned with OKEN Scanner

dintîi metropolă — Babilonul. Acolo s-a acumulat pentru prima oară, tot ceea ce constituie farmecul și primejdia marilor orașe : civilizația și corupția, aroganța și banii, lăcașe ale credinței și ale plăcerilor exacerbate, fastul și mizeria sordidă". [1]

Autorul citat este, se pare, influențat de *Biblie* în aprecierile sale asupra decăderii morale a Babilonului, dar el greșește, în orice caz, cînd originează civilizația urbană în Babilon, ignorînd, în vremea sa, marele centru urban care a fost Mari.

Asupra nici unui alt oraș nu s-a revărsat atîta ură, nici un alt oraș n-a fost blestemat de profeții *Bibliei* atît de cumplit, ca Babilonul — această primă mare metropolă a istoriei. La Isaia, la Ieremia, la Daniil și Moise, în psalmi, în Apocalips, cuvintele de blasfemie, de ură împotriva acestui oraș se îmbină cu admirația. Iată ce se spune în Apocalipsul Sf. Ioan : „Babilonul cel mare, mama curvelor și a urîciunilor pămîntului... Cetatea cea mare, înveșmîntată în in și în profiră și în stacojiu și împodobită cu aur, cu pietre scumpe și cu mărgăritare". Profeții au vorbit și despre moartea cumplită, despre distrugerea Babilonului, în cuvintele cele mai grele, deși Babilon înseamnă în limba sumeriană care s-a perpetuat în Babilon — „Poarta lui Dumnezeu". El a luat naștere către sfîrșitul mileniului III și a devenit centrul cultural și economic al Asiei — poziție pe care și-a menținut-o, cu puține întreruperi, timp de 1 400 de ani pînă la Alexandru cel Mare care a și murit aici. [2] Poetul și omul de cultură care a fost Al. Philippide a scris și un admirabil poem, *Monolog în Babilon* în care este vorba tocmai de meditațiile marelui împărat cu privire la nestatornicia vremurilor în fața acestei cetăți.

Originea Babilonului era atribuită legendarului Nimrod, care a întemeiat și Ninive ; numele îi vine de la ebraicul „babel" care înseamnă „încurcătură" (în sensul încurcării limbilor la construcția celebrului turn).

În prima jumătate a mileniului II, o deosebită dezvoltare economică și nevoia de organizare unitară a vieții

---

[1] Wolf Schneider, op. cit., pp. 19—20.
[2] Idem, p. 92.

Scanned with OKEN Scanner

politice a furnizat unificarea statelor-cetăți dintre cele două fluvii și astfel, „Babilonul a devenit unul din cele mai importante centre economice nu numai din Mesopotamia, dar din întreg Orientul antic, importanță pe care, cu perioade de eclipsă, și-a menținut-o aproape 2000 de ani". [1]

Istoricul Pausanias spunea că „Babilonul a fost cel mai mare oraș pe care soarele l-a văzut în drumul său".

În sec. VI î.e.n. Babilonul era încă cel mai mare centru al științei, tehnicii, meșteșugurilor, era un fel de placă turnantă între Orient și Occident, cea mai mare piață financiară și comercială a lumii; o metropolă care, prin forța, strălucirea, arta ei era cea mai autentică întruchipare a orașului." [2]

Herodot, care a trăit acolo 22 de ani, ne-a lăsat o amplă descriere a orașului ce „întrece în frumusețe toate celelalte orașe despre care avem cunoștință".

El îl descrie astfel:

„Orașul se află așezat într-o cîmpie întinsă, e pătrat și fiecare latură are o întindere de o sută douăzeci de stadii, toate laturile la un loc însumînd patru sute optzeci de stadii... este înconjurat de un șanț adînc și lat, plin cu apă; urmează un zid de întărire lat de cincizeci de coți și înalt de două sute de coți... Orașul se împarte în două: el este tăiat drept la mijloc de un fluviu mare, adînc și repede, numit Eufrat, care vine din Armenia și se varsă în Marea Erythreei...

Orașul are numeroase case cu trei sau patru caturi și este străbătut de străzi drepte, care se taie de-a curmezișul cu cele ce duc spre fluviu... În fiecare din cele două părți ale orașului se află la mijloc un mănunchi de clădiri întărite: într-o parte palatele regești înconjurate de un zid mare și puternic, în cealaltă, un sanctuar cu porți de aramă a lui Zeus Belos (e vorba de marele templu al lui Marduk) care mai putea fi văzut pe vremea mea... În mijlocul sanctuarului se ridică un turn trainic...

---

[1] Arh. Georgeta Chițulescu, arh. Traian Chițulescu, *Șapte monumente celebre ale arhitecturii antice*, Editura Tehnică, București, 1960, p. 48.

[2] Wolf Schneider, op. cit., p. 111.

Scanned with OKEN Scanner

pe acest turn se înalță un altul, apoi pe acesta din urmă încă unul și tot așa pînă la opt turnuri. Urcușul pînă-n vîrf se face pe dinafară pe o scară răsucită care înconjură toate turnurile ; [...] În ultimul turn se află un mare templu în care se găsește un pat larg, frumos așternut, lîngă care stă o masă de aur. În sanctuarul Babilonului se mai află în partea de jos și un alt templu, unde este o mare statuie de aur, înfățișîndu-l pe Zeus (Marduk), șezînd, iar alături de statuie o masă mare, făurită toată din aur ; treptele statuii tot de aur sînt. În afara templului, vezi un altar de aur". [1]

În timpul lui Strabon și Diodor din Sicilia, mai era locuit un cartier al orașului. Rabinul Benjamin de Tudela din Spania, care l-a vizitat și a scris despre el în sec. XII e.n. consemna că între zidurile orașului locuiau încă 2 000 de evrei, fapt confirmat și de scriitorul arab Edrizi în același secol. În secolul următor, este însă părăsit și de această comunitate evreiască.

Ascensiunea și hegemonia Babilonului se explică prin :

1. Un factor *geografic :* revărsările numeroase ale Eufratului au favorizat dezvoltarea sa economică.

2. Un factor *religios :* autoritatea zeului Marduk pe care preoții, printr-o imensă activitate, prin dinamismul pe care au știut să-l imprime întregii activități sociale, au reușit s-o impună și să-l facă cunoscut ca zeu al imperiului și ca rege al zeilor.

Babilonul a luat astfel locul orașului sfînt Nippur, iar regii încetează să se considere reprezentanți pe pămînt ai lui Enlil care fusese zeul principal al vechii civilizații sumeriene. Zeul central, mai-marele zeilor devine acum Marduk, a cărui ascensiune a însemnat pentru Nippur o lovitură de moarte. În cinstea zeului Marduk a fost construit templul *E-sagila* în legătură cu care, Herodot scria : „se vede în afara templului un altar de aur și un alt altar foarte mare unde sînt jertfite vite". Alături de acest templu se află turnul său, un munte artificial numit zigurat, cu numele *E-temenanki,* construit din cărămizi nearse, acoperit cu cărămizi arse. Nabucodo-

---

[1] Herodot, *Istorii,* I. CLXXVIII, CLXXX, CLXXXI, CLXXXIII.

Scanned with OKEN Scanner

nosor, creatorul imperiului neobabilonian, a început reconstrucția acestui zigurat, care a intrat nu atît în istorie, cît în conștiința culturală a umanității ca *Turnul Babel*.

Să mai amintim de celebra *poartă a zeiței Ișter*, în culori, la intrarea în oraș, reconstruită și aflată azi la Muzeul de istorie din Berlin. „Situată la începutul drumului care ducea spre templul zeului Marduk, poarta zeiței Ișter a fost dezgropată, curățată de pămînt, apărînd în fața arheologilor stupefiați de toată frumusețea strălucirii ei. Întreaga poartă în formă de arc uriaș, era împodobită cu cărămizi smălțuite, albastre, galbene, negre și verzi. Și pe această poartă se profila un balaur înfățișat de multe ori pe poarta Babilonului, balaur denumit în akkadiană *sirus*. Căci regele Nabucodonosor care a renovat vechile porți ale zeiței Ișter din Babilon a pus să se scrie la temelia zidului următoarele : «Cu bouri ori siruși am împodobit zidurile [...] pentru ca toată lumea să-i privească și să se minuneze»“.[1]

Au urmat ani de decădere și chiar de groază care a pus capăt strălucirii acestei metropole : regele Asiriei, Senacherib a cucerit Babilonul de la elamiți și l-a distrus — fapt pentru care a fost și el asasinat de preoți pentru că a încălcat tradiția regilor asirieni ce continuau să-l venereze pe zeul Marduk. A fost reclădit, dar Assurbanipal l-a pustiit din nou.

După o existență de aproape două secole a dinastiei lui Hammurabi, diferite populații îndeosebi din munți — hitiți, uriți, casiți își dispută stăpînirea ținutului timp de cîteva secole.

Îndeosebi cele patru secole de dominație kasită în Babilon „au fost o epocă de pasivitate și de slăbiciune politică, arta nu părăsește de loc tendințele ei ancestrale din Mesopotamia, dar literatura care înflorește și e scrisă în limba akkadiană nu este kasită, ci babiloniană“.[2] De altminteri, kasiții nu posedau scriere proprie, iar puținele momente pozitive sînt marele ziggurat al regelui Kurigalzu I, cel mai de seamă rege kasit, fortăreața ridi-

---

[1] Constantin Daniel, *Civilizația asiro-babiloniană*, p. 161.
[2] Constantin Daniel, op. cit., p. 40.

Scanned with OKEN Scanner

cată de același rege pentru păzirea frontierelor cu statul Mitanni, cea mai importantă putere politică a vremii, tratatul de alianță cu hittiții care a asigurat pentru o vreme securitatea Babilonului, dar nu i-au putut împiedica odată cu slăbirea imperiului hittit, slăbiciunea crescîndă, ceea ce a favorizat afirmarea unei noi puteri din nord, de esență militară — *Assiria,* mai puțin civilizată, mai aspră, care subjugă mai întîi regiunile limitrofe.

„Constituită ca stat puternic încă din timpurile centrului Mari [...] Asiria își începe afirmarea ei progresivă asupra altor puteri din Orientul Apropiat în secolul al XIV-lea. În jurul anului 1100, Tiglatpallassar I invadează la nord Anatolia, cucerește regiunea nairi-lor și ajunge la Marea Neagră, pătrunde în vest în Siria, o străbate și ajunge la Mediterană". [1]

Într-o cronică orgolioasă — așa cum sînt multe din cele ce proslăvesc faptele de arme ale acestor regi, se spune: „Palatul lui Tiglatpalassar, marele rege, regele puternic, regele universului, rege al Asiriei, rege al Sumeriei și al Akkadului, rege al celor patru părți ale lumii, rege urmînd sub semnul zeului Enlil, rege care din răsărit și pînă la apusul soarelui a împrăștiat în vînt pe toți dușmanii săi și și-a afirmat stăpînirea; rege care subjugă popoarele pămînturilor de sus și de jos care îi alungă pe suverani și în locul lor pune pe oamenii puterii sale". [2]

Această politică de cotropire și expansiune a fost moștenită de la înaintașii săi — Salmanassar I, care a dus război cu statul Urartu al strămoșilor armenilor, împotriva statului hittit și a orașelor hurrite, Tukultininurta I, care a adus statuia zeului Marduk în Asiria și a numit un guvernator asirian în Babilon și de la care a rămas o frumoasă *Cîntare* ce marchează pericolul de război și este continuată, între alții de Sargon al II-lea ce dă ultima lovitură regatului ebraic al lui Israel, de Assarhaddon, care cucerește Egiptul în 671 și de Assurbanipal — celebrul Sardanapal din *Biblie,* care ne-a lăsat amintirea unor cumplite războaie ce ne îngrozesc, dar și o inestimabilă mărturie pentru cultura acelor vremi —

---

[1] Sabatino Moscati, *Vechi imperii ale Orientului,* p. 93.
[2] Apud Sabatino Moscati, *Vechile civilizații semite,* p. 38.

Scanned with OKEN Scanner

biblioteca de la Ninive. În cronica despre expediția sa în Egipt se poate citi : „În prima mea campanie am mers împotriva Egiptului și a Etiopiei : Tirhaka, regele Egiptului și al Nubiei, pe care tatăl meu Asarhaddon, rege al Asiriei, îl învinsese, cucerindu-i țara, a uitat de puterea lui Assur, a lui Ișter și a marilor mei stăpîni, încrezîndu-se în forța sa. El s-a îndreptat împotriva prinților și regenților pe care tatăl meu îi pusese în Egipt, pentru a ucide și pentru a devasta și cuceri Egiptul. I-a atacat și s-a stabilit la Memphis, orașul pe care tatăl meu îl cucerise și-l alipise la teritoriul Asiriei. Un mesager a venit îndată la Ninive și mi-a făcut cunoscute toate acestea". (Urmează descrierea expediției de pedepsire asupra Egiptului...). „Tirhaka a aflat la Memphis despre înfrîngerea suferită de armata lui. Strălucirea lui Assur și a lui Ișter l-a copleșit și l-a scos din minți. Lumina regalității mele cu care m-au împodobit zeii cerului și ai adîncurilor, l-a împresurat ; și el a părăsit Memfisul fugind ca să-și cruțe viața la Teba. Am cucerit și orașul acesta, am intrat în el și acolo am pus să mi se odihnească oștile...". [1]

Am reprodus acest citat mai lung deoarece este foarte semnificativ pentru mentalitatea regilor din Ninive ; este pentru prima dată cînd un rege străin cucerește orașul sfînt Teba, care era foarte bine apărat.

Dealtminteri această cucerire a Egiptului de către regele Assarhadon și fiul său Assurbanipal marchează apogeul imperiului asirian, după care urmează o decădere rapidă și prăbușirea. Să reținem de asemenea că, în ciuda cumplitelor jafuri și a cruzimii inimaginabile a cotropitorilor asirieni, în ciuda morții groaznice ce-i aștepta pe cei ce nu se supuneau — robia și deportarea erau blînde față de execuțiile în masă a învinșilor — cotropitorii asirieni au întîmpinat rezistența dîrză a popoarelor și statelor atacate, deoarece „dragostea de libertate a acestor popoare viteze era totuși atît de mare încît sub regii mai slabi ai Asiriei sau după retragerea armatelor asiriene, izbucneau răscoale după răscoale. Vitejia locuitorilor din statul Nairu sau Urartu a arameilor, a hittiților din Siria

[1] Apud, Sabatino Moscati, *Vechile civilizații semite*, pp. 39—40.

Scanned with OKEN Scanner

ca și a iudeilor nu era cu nimic inferioară celei a asirienilor, căci cei dintîi se răsculau aproape în fiecare an luptînd fără speranță împotriva opresorilor lor". [1]

Nu e de mirare, așadar, că „vestea despre prăbușirea imperiului asirian, împărăție a groazei, a silniciei și a teroarei, a cărei faimă avea să străbată veacurile, s-a răspîndit cu iuțeala vîntului în toată Asia Anterioară și de căderea sa se bucură nenumărate popoare, așa cum arată de pildă imnul de bucurie al proorocului iudeu Naum". [2]

Dar iată și cealaltă fațetă a medaliei : sora și rivala Babilonului, Ninive, a devenit metropolă datorită lui Sennacherib care a distrus Babilonul și cu prăzile bogate luate de aici a reușit să ridice palate somptuoase, ziduri groase și cu șanțuri de canalizare. Despre Ninive avem informații de la Diodor ; Herodot nu ne-a lăsat descrieri deoarece orașul nu mai exista. Poarta avea caracter de fortăreață : este străjuită de animale sălbatice uriașe, cu trupuri de taur și aripi de vultur — celebrii tauri înaripați, născuți de o imaginație saturată de violență ; totul ne dezvăluie caracterul aspru, militarizat al acestei noi etape a civilizației chaldeene.

Exista un contrast puternic între uriașa curte *interioară* luminată de razele orbitoare ale soarelui, cu o întindere de aproape 25 ha, pe care abia o cuprindeai cu privirea și clădirile relativ mici, înguste ale palatului cu ziduri masive, bolți grele cufundate în semiîntuneric. „Este adevărat că la palatul lui Sargon se putea observa, spre deosebire de planul vechiului templu din Ur, mai multă libertate în așezarea construcțiilor, mai multă mișcare și ziduri mai puțin masive, dar cu toate acestea, încăperile uriașe, legate numai puțin între ele, strivite de bolți grele și îngustate prin deschideri strîmte, trebuie să fi făcut o impresie de inaccesibilă solemnitate". [3]

Palatul regal dezvăluie aceeași răceală în arhitectură, un spirit de îngîmfare, specific la curțile despoților orientali, ceea ce părea strivitor pentru omul simplu. În

---

[1] Constantin Daniel, op. cit., pp. 51—52.
[2] Idem, p. 64.
[3] Wolf Schneider, *Omniprezentul Babilon*, p. 70.

Scanned with OKEN Scanner

zidurile înconjurătoare se aflau locuințele curtenilor, a preoților cu depozite subterane de alimente etc. La sala tronului se ajungea prin multe curți și porți.

Cel mai mare sanctuar era templul lui *Assur*, care l-a înlocuit pe Marduk, zeul orașului și al imperiului. În numele lui se comit cruzimi de o sălbăticie, de un fanatism religios greu de imaginat. Se ridică mereu palate strălucite, dar ele pierd tot mai mult pînă și ultimele rămășițe ale prospețimii naive, asociate cu cele mai vechi moravuri sumeriene și babiloniene.

Armata de șoc este puternică, se pune la punct o nouă tehnică a asediului. Locuitorii luați prizonieri din cetățile predate sînt uciși sau torturați pînă la exterminare : li se ardeau ochii, li se jupuia pielea, li se înfigeau țepi ascuțite în piept. Dealtfel, găsim numeroase mărturii-elogii aduse regilor sau de autoelogiere a acestora pentru asemenea fapte : „Am cucerit orașe, am săvîrșit în ele crunt omor, am distrus, am dărîmat, am trecut prin foc". Sennacherib, Sargon II, Assurbanipal se întreceau în astfel de descrieri a faptelor lor de violență, de distrugeri și omoruri. „Carele mele de război zdrobesc oameni și animale și trupurile dușmanilor mei ; trofeele pe care le iau sînt cadavre omenești cărora le-am tăiat membrele și capetele. Pun să li se taie mîinile celor pe care îi prind vii !".

Furia distructivă a asirienilor nu are precedent. Cu ajutorul bogățiilor jefuite, regii asirieni au creat un oraș somptuos, pentru a nu fi rivalizat. Este interesant să reținem acest straniu dualism : patima distrugerii pe de o parte, și febra construcției pe de altă parte, deoarece fiecare nou rege voia să facă ceva care să întreacă tot ce a fost, față de care să pălească toate celelalte construcții.

Cruzimea și tirania, despotismul nelimitat se îmbină, chiar și mai straniu, cu evlavia, cu grija pentru cultură, cu zelul pentru a aduna comori vechi, plăci, inscripții cuneiforme, cu preocuparea de a ridica palate strălucite care să asigure nemurirea acestor culturi.

După cum am menționat deja, descoperirea *tezaurului cultural* al Mesopotamiei a început în 1842, cînd consulul francez la Mosul torinezul Paul-Emil Botta, iar apoi La-

Scanned with OKEN Scanner

yard, au descoperit Ninive, despre care profetul Iona spunea: „Ninive era cetate mare înaintea lui Dumnezeu, s-o străbaţi în trei zile de umblat". Aici se află poate cea mai de seamă comoară — un tulburător mesaj transmis peste milenii — ce ne-a parvenit: vestita *bibliotecă*, datorită căreia ştim acum atît de multe lucruri despre această civilizaţie, despre aceşti oameni. Biblioteca era alcătuită, se înţelege, din tăbliţe de argilă, care se află astăzi în cea mai mare parte la British Museum.

Ninive a cunoscut o ascensiune rapidă, o înflorire de scurtă durată şi o prăbuşire bruscă. Cei 80 de ani de existenţă nu puteau în nici un fel umbri faima multiseculariului Babilon. Dealtminteri, înflorirea sa meteorică s-a datorat în cea mai mare parte Babilonului şi am spune că Ninive a fost o ipostază rebelă şi barocă, luxuriantă şi nerușinată a Babilonului, care însă îşi va reveni la destinul său de megalopolis sub Nabucodonosor, ce ilustrează ultima etapă, *neobabiloniană* a acestei culturi; îi spunem astfel deoarece Nabucodonosor însuşi afirmă (prin Daniil): „Oare nu este acesta Babilonul cel mare pe care l-am clădit eu întru tăria puterii mele şi spre cinstea strălucirii curţii mele împărăteşti".

Nu există încă şi nu putea să existe o *conştiinţă planetară* şi nici o *conştiinţă a universalităţii*, dar apar cu vigoare tendinţe de dezmărginire, de extensiune spaţială, mult dincolo de puterile civilizatorii ale oamenilor, atît pe orizontală, prin înglobarea în imperiul renăscut a unor ţări şi teritorii ca Asiria, Siria, Palestina (în 587 a cucerit Ierusalimul pe care l-a distrus 10 ani mai tîrziu, în urma unei răscoale; ducîndu-i pe evrei în exilul babilonian), cît şi pe verticală, prin cutezanţa de a se înălţa atît de sus, încît să se asemuie zeilor. Evreii aveau toate motivele să urască Babilonul pentru distrugerea oraşului lor sfînt şi pentru înrobirea la care au fost supuşi. S-au şi pronunţat astfel prin Isaiia:

„Aşa i se va întîmpla Babilonului, podoaba împăraţilor, mîndria coroanei caldeenilor, întocmai ca Sodomei şi ca Gomorei, pe care Dumnezeu le-a nimicit. Nu va mai fi locuit în veci şi în neam de neam, ci numai fiarele sălbatice se vor sălăşlui într-însul şi casele lui vor adă-

Scanned with OKEN Scanner

posti numai bufnițe [...] și șacalii vor urla în palatele lor și lupii în castelele lor de petrecere". Psalmul 137 se încheie cu acest blestem : „Fiică a Babilonului ! Tu care ne-ai pustiit. Fericit este cel care-ți va răsplăti pentru cele ce tu ne-ai făcut nouă ! Fericit este cel care va lua și va zdrobi de stînci pe pruncii tăi". Și cu toate acestea, nu lipsea admirația pentru monumentalitatea și măreția orașului de vreme ce Daniil se adresa astfel regelui din Babilon : „Tu, care ai ajuns mare și puternic, ai crescut și ai ajuns pînă la ceruri și a ta stăpînire se întinde pînă la capătul pămîntului".

Repulsia evreilor față de Babilon se datora nu numai nimicirii Ierusalimului ; avea la bază și conflicte adînci de ordin religios și moral. Ei nu-și puteau reține dezgustul față de cultul lui Marduk, față de luxul și aroganța orașului, față de ceea ce un popor cu moravuri aspre, ce trecuseră nu de mult de la starea de păstori nomazi la aceea de agricultori și citadini, nu putea să recepteze decît ca stări de decadență și luxurianță respingătoare, ce acaparaseră pînă și religia. Unul din fenomenele cele mai stranii al metropolei era *sacralizarea erotismului,* transformarea prostituției în ritual religios, despre care Herodot relatează următoarele : „Dar cel mai rușinos din obiceiurile cîte le au babilonienii este acesta : fiecare femeie din ținut are datoria o dată în viața ei, să stea în templul Afroditei și să se dea unui bărbat străin. Multe din ele, mîndre de averea lor, socotind înjositor să se amestece în gloată, așteaptă în fața templului în care acoperite cu coviltir, în urma lor se află o grămadă de slugi. Dar cele mai multe fac așa : în număr mare cu corpul încins de un curmei de sfoară, se așază pe jos în incinta sacră a templului, unele vin altele se duc. Printre femei se deschid în toate părțile cărări mărginite cu frînghii, pe unde trec într-una bărbații care aleg. Cînd o femeie s-a așezat în acest loc, nu se mai poate întoarce acasă, pînă ce vreunul dintre străini, zvîrlindu-i bani în poală, se împreună cu ea în afara templului. Atunci cînd îi azvîrle banii, bărbatul trebuie să rostească : «chem pentru tine pe zeița Mylitta» [...] bărbatul n-are de ce să se teamă că va fi respins, legea nu îngăduie acest lucru. Numai așa o femeie este dezlegată

Scanned with OKEN Scanner

de îndatoririle față de zeiță, după care n-o mai poți ademeni cu tot aurul... Cele mai frumoase scapă repede de această îndatorire, celelalte așteaptă chiar 3—4 ani. Aici poți întîlni desigur și fecioare, dar și prostituate profesioniste într-un mare număr". Herodot elogiază totuși moralitatea celorlalte femei în viața de toate zilele, dincolo de această obligație.

În ceea ce-l privește pe Nabucodonosor, este interesant de notat faptul că — chiar dacă mai întreprinde expediții războinice, de pildă împotriva Libanului pentru a aduce de acolo faimoșii cedri pentru templul zeului Marduk, altele sînt acum motivațiile și titlurile de mîndrie.

Cert este că în Babilonia țelurile militare ale expedițiilor războinice sînt conjugate cu intenții și țeluri culturale.

Renașterea Babilonului a început încă sub Nabopalassar care, în alianță cu mezii au cucerit capitala asiriană, iar cu prăzile ce i-au revenit, a putut să reclădească în chip fastuos Babilonul. „Din cei 68 de ani ai existenței statului neobabilonian, 42 au revenit domniei lui Nabucodonosor, unul dintre regii constructori ai Mesopotamiei. Strălucirea pe care acesta voia să o dea Babilonului era expresia năzuințelor sale către dominația lumii. Marile sale construcții, între care încep să prevaleze templele, aveau și menirea să lege soarta dinastiei de cea a clerului superior din Babilon". [1]

Cele mai de seamă opere ale sale au fost : *Turnul Babel* și *Grădinile suspendate ale Semiramidei*.

Identificarea Turnului Babel cu ziguratul din Babilon apare și la André Parrot, care subliniind „locul pe care-l ocupă ziguratul în viziunea despre lume și concepțiile religioase", arată mai departe : „Arheologia ne-a relevat atunci 34 din aceste turnuri sacre în 27 orașe diferite. Se știe, de asemenea, că turnul lui Babel despre care vorbește *Geneza* (XI, 1—9) și pe care oamenii l-au înălțat în «țara lui Shinear», nu era altul decît ziguratul din Babilon — despre care s-a calculat că, pe o bază pătrată de 90 m, fiecare latură își înălța cele 7 etaje la

[1] Gheorghe Curinschi Vorona, op. cit., p. 122.

Scanned with OKEN Scanner

o înălțime de 90 m", [1] că a fost un simbol al aroganței, pentru evrei mai cu seamă, dar el poate fi socotit și un simbol al dezmărginirii, al cutezanței omului de a se asemui cu zeii, de a năzui spre tăriile înaltului. Turnul se asocia cu alte numeroase construcții gigantice, fastuoase și simboliza centrul pământului și modul în care își închipuiau caldeii că este pământul. Acest turn, la construcția căruia a participat o populație numeroasă adusă în stare de robie din țările cucerite — evrei, egipteni, sirieni, fenicieni nu trebuia să sfîrșească niciodată și, poate pentru a cerceta mai „îndeaproape" oceanul stelelor, Turnul Babel era înalt, după alți cercetători, de 200 m. De el este legat și mitul amestecării limbilor. Pentru conștiința culturală a umanității, el a rămas simbol al unei magnificențe antiumane, fără înălțarea sufletului pe care o presupun zidirile umaniste, un mit generator de visuri coșmarești. În 1563, Pieter Breughel cel Bătrîn a pictat — ca materializare a unui vis rău — Turnul Babel, așa cum apărea el în visul coșmaresc al evului mediu, legat de evocarea episodului biblic; dincolo de *realismul* amănuntelor, sesizăm monstruozitatea unei construcții care se voia dar nu a reușit să fie cu adevărat monumentală. În prezent — dacă se încearcă identificarea locului în care a fost — s-a transformat într-o colină informă pe care deșertul o înghite treptat și este de presupus că Mesopotamia e departe de a ne fi dezvăluit toate tainele ei. Nabucodonosor a apărat Babilonul printr-un sistem de fortificații extrem de puternic, alcătuit din cinci rînduri de ziduri, a construit și 4 canale între Tigru și Eufrat.

Zidul exterior al Babilonului din cărămidă nearsă se găsea la 2 400 m de Esagilla, templul lui Marduk și inimă a Babilonului. Acest zid care se întindea de la malul Eufratului la cel al Tigrului, larg de 30 km era cunoscut de unii autori greci ca Xenophon și Strabon care l-au numit *zidul reginei Semiramis*. „Monumentul cel mai însemnat al Babilonului era poarta zeiței Ișar [...] aproape de citadela Babilonului [...] Există trei intrări diferite și opt porți. Cele două clădiri principale ale

[1] André Parrot, *Aventura arheologică*, p. 181.

Scanned with OKEN Scanner

porții lui Ișstar ca și fațadele lor, sînt împodobite cu animale orînduite în șiruri orizontale, animale reprezentînd taurul zeului Abad și balaurul lui Marduk. Toate aceste animale privesc spre cel ce intră în oraș. Lemnul pentru construcții era rar în Babilonia, de aceea se utiliza lemnul de palmier... Însă regii au adus din cele mai vechi timpuri lemn din locuri îndepărtate. Îndeosebi cedrul din Liban era căutat pentru durabilitatea sa și pentru frumosul miros pe care îl răspîndea. Lemnul de cedru era necesar pentru stîlpii care susțineau acoperișul, de asemenea pentru porți. Astfel de stîlpi de lemn de cedru atît în Asiria, cît și Babilonia erau acoperiți cu plăci de bronz și așezați pe o bază de piatră. Capitelurile asirobabiloniene imită de cele mai multe ori frunzele unui palmier fiindcă palmierului i se acordă un grad oarecare de sacralitate". [1]

De numele lui Nabucodonosor este legată și una din cele 7 minuni ale lumii antice — *Grădinile suspendate ale Semiramidei* despre care Diodor scria : „Grădina nivelată și plantată cu copaci de tot felul de specii, oferă un aspect atrăgător, datorită înălțimii și frumuseții acestora. Șirurile de săli erau în așa fel suprapuse încît fiecare își primea lumina necesară. În aceste săli erau amenajate numeroase încăperi ale curții regale, avînd destinații felurite ; într-una din ele, care se deschidea spre ultima terasă, era instalată o pompă cu ajutorul căreia se putea trage din fluviu apă suficientă, fără ca pe dinafară să se observe ceva". [2]

O grădină fie ea și monumentală, printre cele dintîi „minuni" ale lumii antice poate să provoace mirare, dar la popoarele orientale din antichitate, „noțiunea de grădină era legată de ideea supremei fericiri omenești. Această mentalitate a făcut pe vechii perși să numească grădinile lor «raiuri»". [3]

Aceste minunate grădini se aflau la nord-est de palat, lîngă poarta zeiței Ișstar. Este ciudat că Herodot nu

---

[1] Constantin Daniel, *Civilizația asiro-babiloniană*, pp. 378—379.
[2] Apud Wolf Schneider, *Omniprezentul Babilon*, p. 101.
[3] Apud Georgeta Chirițescu, Traian Chirițescu, op. cit., p. 51.

Scanned with OKEN Scanner

vorbește despre ele, dar spune că în acea vreme a domnit în Babilon regina Semiramida și astfel împletirea legendei cu realitatea a făcut să i se atribuie aceste grădini. După Diodor din Sicilia, grădinile au fost construite de Nabucodonosor din marea iubire pentru una din soțiile sale — Amitis sau Amuhea, fiica regelui Ciaxares al mezilor care regreta peisajul pitoresc, muntos, plantat al pămîntului natal. Această grădină trebuia să-i amintească de parcurile, de „paradisul" țării sale de origine. După același autor, grădina, acest monument de mare originalitate era alcătuit din coloane, arcade și terase etajate în amfiteatru, avînd un plan pătrat, fiecare latură de 123 m. Terasele se rezemau pe ziduri de piatră de 6,80 m, iar înălțimea pînă la ultima terasă era de 23 m. Spațiul dintre zidurile ce sprijineau terasele erau acoperite cu bolți realizate din blocuri de piatră de 4—5 m, cu secțiunea pătrată de 1,23 m.

Stratul de pămînt peste foile de plumb era suficient de gros pentru a prinde rădăcini cei mai mari arbori. Diodor precizează că „...erau pline de plante de toate felurile, în stare să încînte vederea prin mărimea și frumusețea lor", [1] iar istoricul Quintas Curtius Rufus spunea: „Așa de mare este vigoarea arborilor care cresc pe acest sol artificial, încît au la bază pînă la 8 coți în circumferință (4 m), se înalță pînă la 50 de picioare (24 m) și sînt atît de bogați în fructe ca și cum ar fi hrăniți de pămîntul lor natural. De obicei, timpul în trecerea sa, distruge ruinînd cu încetul lucrările oamenilor și chiar operele naturii. Aici, dimpotrivă, această construcție uriașă, apăsată de rădăcinile atîtor arbori și încărcată cu greutatea unei păduri atît de mari, durează fără a suferi vreo stricăciune". [2].

Misiunea arheologică germană a lui Robert Koldewey a scos la lumină fundațiile principalelor monumente ale Babilonului, între care ruinele unui palat al lui Nabucodonosor, ruinele marelui templu închinat zeiței Ișter, precum și al marelui palat regal — ale cărui dimensiuni de 200 m lățime, 330 m lungime, ca un adevărat oraș, cu

---

[1] Apud, Georgeta Chiriței cu, Traian Chiriței cu, op. cit., p. 51.
[2] Ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

un mare număr de săli grupate în jurul a 5 mari curți interioare și a celorlalte grădini ; în jurul primelor două dinspre vest se aflau camerele de locuit ale regelui, în jurul curții centrale — sălile de recepție, la sud — *sala cea mare a tronului*, înconjurată cu un zid de 6 m grosime, curtea următoare grupează apartamentele curtenilor, iar în jurul curții interioare din apropierea străzii procesiunilor — camerele de locuit ale gărzii palatului.

În 1903 a fost descoperită fundația construcției care susținea Grădinile suspendate — era din piatră, lucru foarte rar, nici o construcție publică sau particulară, nici chiar zidurile de apărare, nu întrebuințau o cantitate de piatră atît de mare. S-a descoperit : un coridor central, cîte 7 camere pe ambele laturi, corespunzînd cu zidurile descrise de Diodor ; forma generală era un pătrat înconjurat cu un zid gros de centură, dincolo de care, un alt coridor mai strîmt din care se pătrunde într-o altă serie de camere. Întreg ansamblul este înconjurat de ziduri și de un al treilea coridor. În afara zidului înconjurător „se găsește un puț care diferă de oricare alt puț cunoscut în Babilon și în toată lumea antică". De fapt erau mai multe puțuri, dispuse astfel, în serie și unul central, încît s-a conchis, că exista o mașină hidraulică „care funcționa pe același principiu cu un aparat cu găleți cu lanțuri... Acest dispozitiv dădea un flux continuu de apă". [1]

Aceste grădini au stimulat fantezia oamenilor, impresionați mai cu seamă de destinația și natura lor : erau făcute nu din pioșenie față de zei, spre a-i proslăvi, ci dintr-o omenească dorință de a răsplăti iubirea și frumusețea, de a produce bucurie, încîntare. Putem să ne imaginăm ce reprezentau aceste grădini într-un ținut cu climă toridă : umbră, răcoare, miresme de flori, fructe, un adevărat paradis al supremei fericiri : pe sub bolți de verdeață din terasă în terasă se simțeau adieri răcoroase și parfumate.

Dar, vai, în locul splendorii de altă dată și în ciuda aprecierilor optimiste ale lui Curtius, astăzi ne întîmpină aici deșertul, impresia de mare tristețe.

---

[1] Georgeta Chiriței escu, Traian Chiriței escu, op. cit., p. 155.

Scanned with OKEN Scanner

Dinastiei chaldeiene a lui Nabucodonosor i s-a pus capăt prin expansiunea mezilor și apoi a perșilor care sub conducerea lui Cirus cel Mare a cucerit Babilonul în 538. Ultimul rege, Nabonide, a încercat să reconstituie vechile culte, a pus să fie reclădite unele temple, era preocupat de rivalitățile între preoții templelor și a pus-o pe fiica sa mare preoteasă în templul zeului Sin din Ur, dar preoțimea nu-l mai sprijinea, trecînd de partea lui Cirus care a avut înțelepciunea să se poarte mai blînd : a respectat pe Marduk, a cucerit pașnic Babilonul, fără pustiire și prădăciuni. Tocmai de aceea este întîmpinat cu versuri de bun venit ; preoții cîntă :

„Pe zeii care-și părăsiseră templele (Cirus) i-a adus
la locuințele lor ;
Furia a îmblînzit-o, sufletului i-a adus pacea
Pe aceia a căror putere a fost răsturnată el i-a adus la viață,
Lor masa le este servită acum la vreme
Printre locuitorii din Babilon domnește acum bucuria,
Pentru prizoneri lanțurile cad :
Sînt eliberați cei slabi care fuseseră asupriți de cei puternici,
Toți privesc bucuroși la (noul) rege !“ [1]

Cirus a fost primit așadar ca un eliberator și, odată cu aceasta, Babilonul și-a încheiat lunga și tumultoasa sa viață istorică. Pe locuitori i-a eliberat de jugul tiraniei, evreilor le-a îngăduit să se întoarcă în Palestina spre a-i cîștiga clienți împotriva fenicienilor, dar mulți au rămas în Babilon. Cei 50 de ani de exil babilonian au înrîurit puternic asupra religiei mozaice și a rolului iudaismului în lume. Influența Babilonului este evidentă mai ales în *Vechiul Testament*.

Cît despre Baltazar (Belsarusur sau Belșatzar) despre care se vorbește în *Biblie* (Daniil, V, 1), acesta a fost un fel de guvernator al Babilonului, a domnit în locul lui Nabonile în timp ce regele era plecat la 1 000 km spre a cuceri orașul Teima din nordul Arabiei, unde a stat opt ani. Înfățișarea lui Baltazar benchetuind înaintea căderii Babilonului, cînd o mînă ar fi scris cuvintele „Mene,

[1] Apud Sabatino Moscati, *Vechile civilizații semite*, p. 41.

Scanned with OKEN Scanner

mene teqel uzarsint“ în aramaică — „a numărat, a cîntărit, a împărțit“, a rămas un simbol al tiranului care chefuiește în palatul său și nu e în stare să înțeleagă semnele ce-i vestesc pieirea. Imaginea a fost reluată în poezia revoluționară din secolul al XIX-lea. [1]

5. Arta asiro-babiloniană — un document estetic cutremurător al violenței și despotismului

De obicei arta babiloniană, îndeosebi în comparație cu cea egipteană, este minimalizată, este departe de a fi apreciată la justa ei valoare. Și este totuși o artă destul de bine păstrată, în ciuda intemperiilor, a vîntului, a nisipurilor, a apei. De acord cu Alpatov că prin splendoarea ei această artă „pune în umbră toate manifestările mai vechi ale vieții artistice din Asia Occidentală. Dar ar fi tot atît de greșit să apreciem arta Orientului antic după operele de artă asiriene, cum ar fi să judecăm arta greacă clasică, după monumentele Romei imperiale sau pictura Renașterii după creația lui Delacroix. Asirienii au fost doar moștenitorii vechiului Babilon, însușindu-și cu zel cultura spirituală“. [2]

Dealtfel, așa cum am mai remarcat, mi se pare neîndreptățită o delimitare tranșantă între Babilon și Asiria : deosebirea, atîta cît era, ținea mai ales de *metoda de guvernare politică,* de înăsprirea pînă la paroxism a violenței, dar foarte puțin sau de loc de tipul de cultură.

Săpăturile de la Susa, la care s-a referit și N. Iorga, au dat la iveală cel mai vechi urme ale unei culturi, de un farmec cu totul deosebit, care datează din mileniul IV. Produsele de artă și cele meșteșugărești au fost singurele ce s-au păstrat. „Vasele din Susa, care s-au găsit în straturile cele mai adînci ale săpăturilor sînt, în pri-

---

[1] Cf. Constantin Daniel, *Civilizația asiro-babiloniană,* p. 67.
[2] M. Alpatov, *Istoria artei,* vol. I, Editura Meridiane, București, 1966, p. 69.

vința formei, mult mai desăvîrșite decît cele din epoca neolitică". [1]

Baza etnică a culturii descoperită aici era *Elamul* (biblic) — regiunea de răsărit a Mesopotamiei, a cărei bogată ceramică a fost studiată de Pottier. „Elamul are la Susa o frumoasă civilizație neolitică de vase cu ornamente geometrice de mare bogăție, asemenea cu aceea de la noi". [2]

În *arhitectură*, cele mai de seamă construcții au fost templele, turnurile de temple-zigurate și palatul regal care, pe măsura dezvoltării statului și întărirea regalității, devine punctul central, cel mai caracteristic și determinant al orașului : „...centrul de gravitate al complexului social se deplasează în mod progresiv : mai întîi a fost templul cu incinta lui sacră, acum e palatul, din care fac parte sanctuarele". [3]

Palatele, ca și templele erau prevăzute cu mari ziduri de fortificații, înfrumusețate de intrînduri ornamentale, prin care razele soarelui produceau un joc de lumini și umbre ; turnurile incluse la distanțe calculate și mai ales marea poartă de la intrare, bogat și frumos lucrată, flancată de statui, dădea ansamblului ritm și mișcare. Construcțiile aveau de regulă un singur etaj, cu o mare terasă deasupra, prevăzută cu ferestruici ce lăsau să intre soarele și lumina. Coloana ca element de susținere era necunoscută din cauza lipsei pietrei, folosirea ei era decorativă și nu funcțională ; de aici aspectul greoi și masiv al edificiilor. Pereții interiori erau acoperiți cu alabastru și împodobiți cu basoreliefuri. Cele mai de seamă palate de acest fel au fost la Assur, Nimrud, Khorsabad, Ninive, Babilon. [4]

O mare dezvoltare a cunoscut, așa cum am văzut la Mari, dar și în alte orașe, *arta statuară*, cu o tematică restrînsă — figuri de zei, regi, înalți funcționari, cu o tratare stilistică săracă, cu puține excepții la Mari și

---

[1] M. Alpatov, *Istoria artei*, vol. I, p. 59.
[2] Nicolae Iorga, *Materiale pentru o istoriologie umană*, Editura Academiei, București, 1968, p. 186.
[3] Sabatino Moscati, *Vechi imperii ale Orientului*, p. 119.
[4] Cf. Sabatino Moscati, *Vechile civilizații semite*, pp. 89—90.

Scanned with OKEN Scanner

chiar în perioada dominației asiriene (statuia lui Assurnasirpal al II-lea). În general, figura umană este slab reprezentată, cea mai mare dezvoltare a cunoscut arta statuară animalieră și îndeosebi, acele statui introduse în zid, străjuind poarta mare de intrare în palat — o originală împletire între arta statuară și relief. Predomină tematici în aceste statui — cu rol de gardieni magici ai palatului și ai regelui — celebrul taur înaripat cu cap de om, care îmbină fantasticul de ansamblu cu realismul detaliilor.

Cea mai caracteristică și originală dezvoltare a cunoscut în arta babiloniană și asiriană, *relieful,* prezent și la sumerieni, dar ajungînd la triumf și plenitudine în arta asiro-babiloniană.

După această prezentare sumară a artei asiro-babiloniene este necesară o analiză mai aprofundată a ei.

Care sînt *caracteristicile principale ale culturii sumero-babiloniene,* îndeosebi ale artei ?

1. *Continuitate, consecvență, trăinicie.* Sub raport spiritual, această cultură a dovedit un profil spiritual de o impresionantă consecvență și statornicie, pînă în sec. VII, cînd imperiul este ocupat de perși. N. Iorga dădea prioritate culturii egiptene, dar observa totodată că în multe privințe, în civilizația orientală prioritatea o are Mesopotamia. De exemplu, *ziguratul, templul turn,* piramidal cu etaje vopsite în roșu, alb, albastru, brun, negru, argintiu — care strălucește de departe printre norii de praf învolburați de vînturi, precede și pregătește piramida egipteană.

Forța acestei arte, capacitatea ei de a polariza și organiza energiile spirituale ale unor popoare abia trezite la o viață istorică conștientă era legată și de o mentalitate filosofico-religioasă potrivit căreia Ziguratul înfățișează cosmosul. Vîrful lui este „centrul" suprem, asimilat mai tîrziu cu Polul. Regele, urcînd etajele unui zigurat, ajunge în centrul universului, identificîndu-se astfel cu zeul care locuiește la Pol. Centrul pe care-l simbolizează templul înseamnă că acolo a început creația lumii. Pentru evrei, acest centru, deci „buricul pămîntului" este Ierusalimul pentru Islam, este Mecca și Kaaba. Centrul este și vîrful muntelui cosmic pentru că muntele a fost

Scanned with OKEN Scanner

primul creat ; aici începe *creația* și este alungat haosul. Sentimentul de siguranță, de statornicie pe care-l evocă această artă, oricît de puține ar fi mărturiile sale ce s-au păstrat pînă azi servea ca un contrafort filosofic, uman, un alt mod de a trăi timpul în perspectiva eternității, față de nisipurile mișcătoare, pîndite mereu de primejdii mortale ale vieții politice — ce caracterizează despoțiile orientale.

„Trebuie accentuat înainte de orice, faptul că în Babilonia arta era mai cu seamă religioasă, pe cînd în Asiria este mai cu seamă regală și militară, fiindcă de-a lungul zidurilor, palatelor asiriene basoreliefurile sînt consacrate mai ales expedițiilor militare, asediilor, cuceririlor și vînătorilor regilor". [1]

Este o chestiune de accent, căci în linii mari există totuși o continuitate tematică și stilistică, figura principală fiind aceea a regelui.

2. *Realismul* și *activismul,* mai ales în perioadele postsumeriene, deosebesc arta babiloniană de *idealismul artei egiptene.* Chiar din perioada sumeriană — blînzii și visătorii sumerieni au reușit să făurească o artă care trădează, dincolo de naivitățile și stîngăciile ei, un ideal de viață activă, o dinamică a spiritului pe care nu-l satisface pura contemplare a lucrurilor. O sculptură îi înfățișează pe Gudea construind cu multă pasiune. Exista o febră a construcțiilor specifică parcă acestei copilării timpurii a omenirii. Vorbind despre arhitectura timpurie din Sumer, Mihail Alpatov scria : „Oricît de perfectă era execuția, oricît de exactă era forma și oricît de bogată îmbrăcămintea zidurilor, mai puternic decît orice se exprima în această străveche arhitectură viața severă, războinică a Orientului antic, religia sumbră, înrudită încă cu vrăjitoria, rigiditatea gîndirii. Templele egiptene din aceeași perioadă au mai mult ritm, mai multă mișcare și frumusețe". [2]

Este un punct de vedere ce pare să contrazică întrucîtva caracterizarea de mai sus. După părerea mea, judecățile de valoare comparative prea categorice a două

---

[1] Constantin Daniel, *Civilizația asiro-babiloniană,* p. 384.
[2] M. Alpatov, *Istoria artei,* vol. I, p. 67.

Scanned with OKEN Scanner

mari sisteme de artă și civilizație sînt riscante. Și cele mai vechi sculpturi din Mesopotamia se caracterizează prin *simțul ritmului* și al plasticității, printr-o deosebită forță realistă. Este, cum spunea un autor, consistența granitului față de cea a pămîntului ars. Cea mai de seamă realizare artistică a acestei culturi era arhitectura și, în cadrul acesteia, *basorelieful* — poate contribuția sa cea mai originală la civilizația lumii, o fericită îmbinare între arhitectură și sculptură.

Se procedează la *stilizare* în artă, ca și în cultura egipteană, dar într-un sens mai realist, cu un accentuat simț pentru senzorialitatea palpabilă a lucrurilor. La egipteni arta e mai abstract-geometrică, mai puțin vie, ireală, deoarece e pusă în slujba morții, accentul se pune pe post-existență, ca dăinuire sufletească și de aceea clădirea monumentelor pentru moarte, pregătirea pentru moarte le ocupă toată atenția, toată energia; la babilonieni arta e subordonată vieții, unei vieți împărțită în efort constructiv și desfășurarea unor nesfîrșite acte de violență.

3. *Violența politică și gigantismul* — iată o dualitate paradoxală a culturii babiloniene care și-a găsit adesea o expresie cutremurătoare în artă. Pe plan politic, pozitivismul chaldeean devine cruzime și brutalitate. Preotul-savant din vechiul Sumer face loc căpeteniei militare; regele nu este un simplu figurant sau instrument al religiei, ci conducătorul temporal și spiritual, concentrînd puterea laică și cea sacerdotală. Religia însăși este naturalistă, pozitivă, simbolurile ei sînt legate de structurile sociale și se schimbă odată cu acestea; ele se personifică, întocmai ca puterea politică: soarele, planetele, focul devin ființe reale, cumpliți mîncători de oameni, forțe sociale al căror braț înarmat este *Sar*-ul. El însuși, după cum ne spune Elie Faure, plămădit din tare atavice, deformat sufletește de o autocrație seculară, zăvorît de o lume închisă de femei, eunuci și sclavi, ofițeri și miniștri — într-o înspăimîntătoare singurătate. Este un animal sadic, atițat de plictiseală, luxură, muzică, mirosurile de cărnuri și flori. [1]

[1] Cf. Elie Faure, *Istoria artei*, I.

Scanned with OKEN Scanner

Violența este factorul principal, pe plan intern și extern, de accelerare a evoluției istorice prin ciocnirea dintre civilizații, dintre diferite populații și formațiuni politice ; cele mai vechi documente pe care le cunoaștem vorbesc despre războaie interminabile între cetăți vecine, despre tratate de pace extrem de fragile. Și N. Iorga s-a referit la acest aspect : „Toată această sîngeroasă istorie de rivalități între cetățile altare, de expansiune a monarhiei unite spre estul elamit, vestul sirian, [...] spre nordul mult timp neglijat și disprețuit al Asiriei, de lupte între sumerieni, semiți și elamiți dă, în numeroase cărămizi comemorative, nume, date, mențiuni de bătălii victorioase, de înfrîngeri, dărîmări și refaceri de temple. Campaniile se repetă, stăpînitorii se succed sau se înlocuiesc [...] dar se trăiește pe același fond religios tradițional [...] Imperii se formează, decad, recapătă viață, lucru al oamenilor care pe alături cîștigă bogăția și se bucură de dînsa și pentru opere de artă, dar umbra grea a zeilor inițiali se lasă înnăbușitoare peste toate. Literatura, arta [...] ajung prin silința din care s-au păstrat uneori forme intermediare la o formă stabilă, dar ea nu evoluează. În ele [...] nu se vede *osebirea sufletească,* intrarea curagioasă în uman, ca instinctul și nevoia diferențierilor care singure dau interes istoriei, ba chiar formează ele singure istoria". [1]

Am recurs la acest citat mai lung, deoarece marele nostru istoric dezvăluie aici o caracteristică a acestei arte : lipsa de simț uman, în sensul incapacității de a dezvălui omenescul. Un sistem social întemeiat pe violență politică nu putea să genereze o artă a proporțiilor umane — artă calchiată pe structurile sufletești ale omului umanizat și conștient de sine. El stimula însă o tendință de falsă măreție — *gigantismul,* specific nu numai artei, ci culturii babiloniene în general. Spiritul babilonian avea o deosebită atracție pentru colosal, pentru formele și dimensiunile gigantice. Lumea mitologică implică un *spațiu gigantic.* Lucian Blaga, referindu-se la această particularitate a culturii babiloniene, spunea că dintre culturile arhaice aceasta are perspectivele orizon-

[1] Nicolae Iorga, *Materiale pentru o istoriologie umană,* p. 195.

Scanned with OKEN Scanner

tice cele mai largi, nu numai în spațiu, ci și în *timp*. Gigantismul se manifestă pe diferite planuri :

— *pe plan istoric*, este vorba de o hipertrofiere a perspectivelor în trecut cu zeci și chiar sute de mii de ani ; cronologia istorică avea să fie precizată mult mai tîrziu, în epoca noastră, datorită carbonului 14 ;

— *pe plan religios*, conștiința gigantomaniei este astfel explicată de Blaga : „Gigantomania este o trăsătură proprie mitologiei sumero-babiloniene ; numai la inzi mai întîlnim ceva analog, dar abia două, trei mii de ani mai tîrziu, căci cele mai vechi informații ce le deținem cu privire la viața indică sînt de pe la anul 1000“.[1]

— *pe plan artistic-arhitectonic* această trăsătură de spirit își găsește o puternică expresie. „Faimosul turn babilonic a fost o realitate. Semăna cu un bloc cub de 90 m înălțime, cu o latură a bazei la fel“ — scrie de asemenea Blaga. El avea un rost ritual, simboliza muntele pămîntului, i se atribuia o putere magică. Astfel de turnuri se găseau și în alte țări, dar acesta era cel mai mare. Și cu toate acestea, arta Orientului antic, inclusiv cea babiloniană, a avut o mare importanță istorică. Pe ea s-au bazat sisteme artistice mai tîrzii — îndeosebi cea greacă, oricît de mari ar fi deosebirile dintre ele. Însemna oricum un progres evident față de arta neolitică. În primul rînd unele forme de creație artistică n-au existat înainte, s-au manifestat acum pentru întîia oară. O serie întreagă de descoperiri și invenții artistice fac gloria acestor popoare. În multe ramuri se manifestă un *stil unitar* ; concepțiile magice pe care se baza arta primitivă au fost mult atenuate.

Nu numai arhitectura religioasă, dar și cea civilă, întreaga artă în general, era străbătută de un contrast paradoxal, de o tensiune tulburătoare între tendințele dezumanizante de cumplită violență ce stăpîneau viața politică pe de o parte și pe de alta de cufundarea artistului anonim într-un somn al rațiunii, atunci cînd acesta nu e coborît în labirintul existenței și este capabil să scoată la lumină puteri spirituale dormitînde de creație artistică, se zbate între lumină și întuneric, între o

[1] Lucian Blaga, *Trilogia valorilor*, p. 17.

realitate socială și politică dominată de cruzime și neomenie și o lume de vis care este ea însăși coșmarescă dar poate produce și capodopere.

În acest sens, observa Lucian Blaga, că *întreaga cultură* babiloniană este dominată de ecourile unei viziuni temporale gigantești, a unei dezmărginiri aparente, deoarece e dominată de ideea ciclică. „Babilonienii sînt cei dintîi care organizează imperiul fără limită al numerelor, care au stabilit periodicitatea de largă respirație a unor fenomene celeste. Ei erau parcă predestinați pentru această epocală faptă științifică, datorită unor înclinări particulare de natură structurală ale spiritului".[1]

O viziune temporală ciclică a favorizat observarea corectă a fenomenelor ciclice și obținerea unor uimitoare precizii calendaristice încă din cele mai vechi timpuri. „Dar întîia cucerire în adevăr științifică, în sensul mare al cuvîntului, posibilitatea de a prevedea eclipsele solare și lunare pe care babilonienii, conduși fiind de viziunea ciclică a timpului le-au bănuit ca un fenomen periodic, se datorește chaldeenilor din Babilon, care în veacul al VIII-lea î.e.n. au străbătut așa numitul «ciclu Saros» — care determină periodicitatea eclipselor de soare și lunare".[2]

4. *Primatul expresiei și fixitatea formelor.* Gigantismul și violența împiedică arta babiloniană să surprindă dialectica subiectivului și obiectivului, interiorului și exteriorului : prea era mare deosebirea, ca să nu spun prăpastia, între realitatea social-politică exterioară și cea interioară, cufundată în vis a artistului anonim care nici nu se putea ignora cu totul, dar nici nu se putea lua pe sine, propria sa subiectivitate, ca etalon posibil al frumosului artistic. La prima vedere o afirmație a lui Elie Faure poate să ne pară paradoxală. Arta asiriană însăși, prin unele aspecte atît de exactă și de pozitivă, țintește mai mult la expresie decît la formă și, pentru a vorbi ca Baudelaire, infinit mai mult la spiritualitate decît la frumusețe : nu are nici o însemnătate dacă omul impasibil care răpune un leu furios este frumos sau nu, același lucru

[1] Lucian Blaga, op. cit., p. 25.
[2] Ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

putîndu-se spune și despre leu, dacă prin orice mijloc *senzația de cruzime și violență este comunicată*". [1] Este exagerată referirea la spiritualitate ca și aceea la „subiectivismul asiatic, care exprimă lumea interioară", deoarece valorile interioare nu depășeau la acești oameni stadiul de visare obscură, de presimțire a unei arte care să transfigureze omenescul. Deocamdată, pe primul plan, copleșitoare era lumea agitată, turmentată de violență și grandomanie, o lume care, după ce Hammurabi și codul său intraseră în uitare, nu știa ce e măsura, echilibrul, simțul dreptății și al proporțiilor și de aceea era mereu împinsă la noi și noi cuceriri, la acte de violență — lipsește cel mai elementar respect pentru om. Este evident că o asemenea lume putea fi cu greu descrisă în mișcarea și nestatornicia ei, dar putea fi redată expresiv, uneori de extraordinară expresivitate, ca un fel de prefigurare îndepărtată a expresionismului. De asemenea, este evident că cel puțin în cazul asirienilor, o realitate social-politică atît de schimbătoare, atît de răscolită de patimi, nu stimulează un simț puternic al *formei*, ci mai mult al *ritmului*, nu este ahtiată după frumos, ci e satisfăcută de forța de expresie. Este vorba desigur de accente, de note caracteristice și de o imposibilă estetică exclusivistă care ar elimina total forma și frumosul fără de care nu există totuși artă.

O altă relație la care se referă Elie Faure este aceea dintre nefericire și sensibilitate. Este greu de presupus că acești oameni, chiar cei ce trăiau la palat și se bucurau temporar de favorurile regelui, erau în stare să-și pună problema fericirii ; își trăiau viața fiind preocupați de veșnica ei amenințare ; mai curînd nefericirea, în măsura în care era conștientizată, era starea lor permanentă, iar autorul citat presupune că aceasta era proporțională cu *sensibilitatea* : „E cu putință ca poporul asirian să nu fi simțit spaima de a trăi, pentru că nu simțise niciodată adevărata bucurie, așa cum o simțiseră mulțimile egiptene, care încredințau granitului mormintelor blîndețea și poezia sufletului lor". [2]

---

[1] Elie Faure, *Istoria artei*, I, p. 87.
[2] Idem, p. 151.

Scanned with OKEN Scanner

Într-adevăr, mai încăpea oare în sufletul acestor oameni blîndețea și poezia pe care totuși sumerienii, creatorii culturii originare (arhetipale) a acestor ținuturi, le aveau din belșug? Orice caracterizări pripite, generalizante trebuie evitate. Referindu-ne însă numai la asirieni, putem fi de acord că „acest popor, cînd nu omoară, cînd nu incendiază, cînd nu este decimat de foamete sau de măceluri, are o singură funcție: aceea de a clădi și de a devora palate ale căror ziduri verticale să fie îndeajuns de groase pentru a-l apăra pe Sar, femeile, gărzile, sclavii săi, douăzeci, treizeci de mii de persoane împotriva soarelui, a invaziei, poate a revoltei". [1]

Aceasta explică însă de ce arta asiro-babiloniană nu poate ajunge la acel *ritm interior* tăcut și discret ca în arta egipteană, dar conferă în schimb, îndeosebi basoreliefurilor, un ritm al mișcării exterioare, o forță expresivă atît de riguroasă.

Există însă și trăsături mai generale ale artei din civilizațiile arhaice: cadrele fixe în care ea se desfășoară, incapacitatea de înnoire a formelor ei expresive. Absența totală a libertății la nivel social-politic și viziunile mitopoetice sau protofilosofice rigide au împins și arta să adopte modele fixe, rigide, din care nu putea să iasă prin propriile ei puteri, fără răsturnări revoluționare la nivelul societății.

„Numai libertatea politică și religioasă va sfărîma tiparul arhaic pentru a dezvălui omului definit în structura sa locul său în univers. Societatea asiriană este cu deosebire îndepărtată de aceste preocupări. Ea nu se interesează decît de întîmplările de luptă sau de vînătoare al căror erou este Sarul". [2]

Situația era cu atît mai jalnică (nu spun tragică deoarece tragicul nu e posibil fără o conștiință de sine tragică), cu cît lipsea nu numai libertatea și condițiile pentru a o dobîndi, dar și dorința de a îmbunătăți viața, capacitatea de a iubi și de a aspira către altceva.

„Nimic care să semene cu Egiptul, atît de adesea retras în acea concentrare a spiritului care dă artei sale

---

[1] Elie Faure, op. cit., p. 154.
[2] Idem, p. 160.

atîta interiorizare și mister. Nimic care să semene nici chiar în Chaldeea, în arta căreia se întîlnesc uneori cîteva profiluri de trupuri feminine mîngîiate pe furiș. În vîrtejul războaielor fără de sfîrșit, al invaziilor, ruinelor, morților, artistul nu are răgazul de a privi în el". [1]

Fără a contesta această apreciere, voi observa totuși că rigiditatea, fixismul, lipsa de suplețe, nonlibertatea sînt comune tuturor formelor de viață, de gîndire și de artă ale Orientului și nici Egiptul nu face excepție.

5. *Tensiunea dintre animalic și omenesc.* Dacă am face o radiografie spirituală a acestei arte, ce ne atrage oare și ce ne repugnă, care sînt misterele sale?

În afară de cele spuse deja, aș mai remarca:

— o despicare a ființei umane în animalitate și spiritualitate;

— o forță spirituală pusă în slujba animalicului;

— contradicția dintre capacitatea și forța de expresie și spiritualizarea lăuntrică.

Limitele sociale, ideologice, religioase ale acestei arte sînt mari și de nedepășit în condițiile civilizației arhaice, a modului de producție tributal-asiatic, al tiraniei, încît trebuie să ne mirăm că ea a produs totuși atîtea valori fiind handicapată.

„Vechiul Orient n-a fost în stare să întruchipeze în arta plastică toate ideile sale rodnice. (N-a avut chiar atît de multe idei rodnice, nota mea A.T.). Arta Orientului a rămas subjugată ideii de zeificare primitivă a naturii, a animalelor și a animalicului... Necurmata îngrămădire de monștri fantastici, înspăimîntători s-a menținut multă vreme în arta veche a Orientului. Această înstrăinare de lume n-a putut fi învinsă nici prin răzlețe manifestări de realism, nici pentru înțelegerea avansată pentru *ritmul* în arhitectură și nici prin puținele elemente vii care au pătruns în arta plastică a Orientului Apropiat". [2]

O corectură se impune la cele afirmate mai sus: realismul nu se reduce la manifestări răzlețe, ci este o permanentă a acestei arte — un realism oarecum frust, închis în cadre rigide, urmărind mai ales aspectele so-

---

[1] Idem.

[2] Mihail Alpatov, *Istoria artei*, p. 78.

Scanned with OKEN Scanner

cante, chiar monstruoase ale realului, dar totuși realism, un realism de mare simplitate", în care siluetele sînt aproape plate „abia umbrite de unduiri", din forme care clocotesc „de viață, de mișcare, de forță, de sălbăticie" [1], peste tot mișcare, dinți care sfîșie, gheare care spintecă, sîngele țîșnind năclăit și negru. „Numai forța omenească rămîne imobilă. Niciodată nu-i vezi suprafața luminîndu-se de tainica iluminare a figurilor egiptene. Ea este cu totul exterioară, mereu aceeași, aspră, închisă, foarte monotonă, dar foarte caracteristică prin ochii imenși, nasul arcuit, buzele groase, ansamblul ei mort și crud". [2]

Este ca și cum oamenii înfățișați ar fi total lipsiți de viață interioară sau dacă le este totuși proprie o asemenea viață, oricît de firavă, ea nu interesează pe artist. Și de ce l-ar interesa, cînd personajele respective sînt înfățișate în asemenea situații conflictuale, cînd ceea ce contează este forța brațelor, vigoarea fizică. De fapt, eroul principal al acestei arte este animalul, fiarele sălbatice ce se năpustesc la atac, cu mușchii încordați, cu piepturi și fălci sălbatice, gata să sfîșie. Nu putem nega *valoarea de cunoaștere* a artei asiriene ale cărei servituți sînt cele ale omului din acel timp care nu se putea elibera de ele și nici nu încerca s-o facă și care ne înfățișează — într-un fel, am spune magistral, în orice caz, unic — dezlănțuirea forțelor instinctuale, a violenței oarbe ; această artă este un poem al forței, al omorului și al foamei. [3]

Chiar cînd renunță pentru scurtă vreme la aceste subiecte de luptă, vînătoare, orgii, de asasinat, înspăimîntătoare țipete de moarte, urlete de fiară, sculptorul asirian își continuă poemul prin creații dintre cele mai bizare ale imaginației : vulturii cu cap de om, taurii cu cap de om — deci o tendință și o vocație a *fantasticului* ce sfidează formele naturale, căutînd articulații și întocmiri noi, dar sub aceeași pecete a violenței, a animalicului, a instinctelor dezlănțuite.

---

[1] Elie Faure, *Istoria artei*, p. 161.
[2] Idem, pp. 161—162.
[3] Cf. ibidem, p. 163.

Scanned with OKEN Scanner

„Leii, taurii și animalele fantastice care susțin porțile palatelor și ale templelor prezintă, după cum s-a spus, un realism mult mai mare decît figurile omenești. Există un leu de bronz provenit de la Mari, ghemuit, cu ochii strălucitori, care într-adevăr te impresionează ; o impresie deosebită prin seninătatea lor produc și capetele omenești ale marilor tauri înaripați, găsite adeseori intacte printre ruinele vechilor orașe". [1]

Ar fi o eroare să raportăm acest fantastic, care reprezintă dealtfel una dintre cele mai semnificative realizări ale artei asiriene, prin valoarea simbolică a figurilor compozite, doar la cumplite spaime ancestrale, la o lungă noapte a spiritului ; el transfigurează, dimpotrivă, izvoarele generatoare de fantastic aflate în societatea timpului, în violentele, dezumanizantele conflicte politice, militare, naturale, iar pe de altă parte, procesul lent, dificil, chiar greoi, dar evident de detașare a omului de natură, chiar dacă acest proces nu este încă pe deplin conștientizat, și nici nu putea fi. Să ne gîndim la împrejurarea atît de semnificativă că în aceste întruchipări fantastice, partea cea mai importantă, călăuzitoare — capul — este omenească.

Constantin Daniel notează că efortul principal al artistului „s-a îndreptat asupra feței omenești a taurilor, care trebuiau să fie încruntați, minioși, să exprime supărarea și furia, pentru că efortul principal al artei asiriene era tocmai această difuzare a groazei și temerii supușilor față de stăpînul suprem îndrăgit al zeului Assur, regele Asiriei". [2]

Deci, chiar atunci cînd este înfățișată figura omenească, ea este subordonată unui canon estetic oficial — acela de a da expresie unor sentimente de teamă și groază, de a preamări puterea nelimitată a regelui, în disprețul unor valori sufletești mai adînci. Și totuși, faptul că, în Mesopotamia ca și în Egipt, capul monstrului este omenesc, poate reprezenta un „omagiu obscur și magnific adus de către omul violenței, legii omului esen-

---

[1] Sabatino Moscati, *Vechile civilizații semite*, p. 91.
[2] Constantin Daniel, *Civilizația asiro-babiloniană*, p. 386.

Scanned with OKEN Scanner

țial pe care-l poartă în el, și care constă în a învinge forța oarbă prin forța spiritului".[1]

Dar tocmai aceasta e problema: în spațiul culturii asiro-babiloniene este greu, aproape imposibil să izbîndească forța spiritului, așa cum se va întîmpla în alte culturi, îndeosebi în cea greacă, în care totuși centaurii precum Chiron, erau o excepție. Paradoxul acestei arte, pe care l-am menționat deja, constă tocmai în aceea că spiritul nu se ia pe sine ca etalon artistic, iar forța sa conștientă constă nu în a se afirma pe sine cu toate implicațiile estetice și etice ce decurg de aici, ci în a da expresie de o vigoare greu de egalat forței oarbe a corpului, animalicului.

6. Arta animalieră și importanța reliefului în arta asiro-babiloniană

În genere arta asiro-babiloniană oscilează sau se mișcă între două puncte principale de referință: *despotismul victorios și megaloman,* care reduce gama sentimentelor, trăirilor, stărilor de spirit la *orgoliul* și *vanitatea* de a obține victoria, fie pe cîmpul de luptă fie în construcția unor noi temple, palate etc., așa cum n-au mai fost altele, după ce cele vechi erau distruse — și *simbolica animalieră,* deoarece în animal erau văzute, căutate puteri străine muritorilor; chiar și un erou de excepție ca Ghilgameș, care cumulează în sine atîta omenesc, este comparat cu un taur sălbatec care guvernează poporul — iar comparația este mai curînd măgulitoare, elogioasă decît incriminatorie. Dealtminteri, animalele ce servesc, ca să zic așa, ca emblemă pentru această cultură sînt *vulturul, leul* și *taurul* — nu lipsite de măreție, dar și dintre cele mai sălbatice atunci cînd sînt înfometate sau luptă să-și apere pielea. Oricum, într-o artă prin excelență animalieră, cele mai de seamă și mai izbutite construcții artistice sînt scenele cu animale: lipsește

[1] Elie Faure, *Istoria artei,* p. 164.

Scanned with OKEN Scanner

și aici naturaleţea, simplitatea, vioiciunea reprezentărilor zoomorfe, dar execuţia este mai rafinată, vădeşte o incontestabilă măiestrie în redarea formelor în mişcare a detaliilor, iar genul de artă ce favoriza optim întruchiparea unor imagini animaliere, cu caracter alegoric şi a altora apologetice la adresa regelui, a faptelor sale de război sau vînătoare, era *relieful* sub forma de frize. Încă din etapa sumeriană a acestei culturi, *stela vulturilor* consfinţea victoria lui Eannatum din Lagash asupra regelui din Umma. Mai tîrziu se înăspreşte tendinţa de a-i reda astfel pe războinici, încît să intimideze prin îngrozitoarea şi sălbatica lor putere. Spre deosebire de picturile rupestre primitive, în care nu lipseşte elanul si pasiunea omenească, în relieful sumeriano-babilonian „războinicii se contopesc într-o masă impenetrabilă, formînd un adevărat zid, în stare să frîngă orice rezistenţă, să strivească pe adversar şi să-l calce în picioare“.[1]

Fapt este că relieful permitea cuprinderea unitară a grupului, a scenelor colective de mare putere, fără intenţia de individualizare a figurilor şi de aici rigiditatea şi schematismul. Să recunoaştem însă că asistăm la naşterea unei arte şi a unui stil de artă — *arta reliefului,* în care reprezentarea plastică este un echivalent şi un substitut al scrisului, este, cum s-a spus, o *scriere ideografică* ce traduce imaginile vorbirii în reprezentări plastice şi ne înfăţişează un fel de cronică a faptelor din existenţa cotidiană a Sar-ului şi a curţii sale — fapte de arme, de vînătoare etc. Oricît am aprecia blîndeţea, gingăşia, calităţile umane ale sumerienilor şi ale artei lor, relieful artistic este creaţia asiriană ; cele ce s-au păstrat din epoca sumeriană, de la Mari de exemplu, au o modelare plastică grosolană, siluetele sînt puţin expresive, ritmul uniform. O excepţie o constituie stela funerară a regelui Naram-Şin din mileniul al III-lea „care vădeşte deja o vioiciune şi o mişcare a figurilor omeneşti necunoscute la pietrele funerare sumeriene anterioare ; altă stelă celebră este aceea aşezată deasupra codicelui lui

[1] Elie Faure, op. cit., p. 63.

Hammurabi, înfățișîndu-l pe marele rege într-o atitudine de respect înaintea zeului său...". [1]

Cert este că relieful reprezintă cea mai de seamă manifestare artistică asiriană, forma de artă în care acest popor a dat întreaga măsură a geniului său artistic. Relieful mural, ca tip aparte de basorelief, constituie „cea mai înaltă realizare a artei mesopotamiene. Figurile umane, în special cînd e vorba de poziția brațelor și a picioarelor, trădează încă o anumită stîngăcie; scenele animaliere ating însă o vivacitate și un realism remarcabile, în care armonia ansamblului se unește cu grația și grija de detaliu". [2]

Pînă la romanii din epoca imperială, antichitatea nu mai cunoaște alte *reliefuri istorice atît de bogate,* chiar dacă maeștrii asirieni nu căutau adevărul istoric și psihologic, ci erau preocupați să preamărească prin imagini apologetice figura și faptele regelui, nesfîrșitele scene de război; trupe care pornesc la atac, care de luptă rapide, călăreți în galop și pedestrime, războinici neînfricați care iau cu asalt o fortăreață, scene de vînătoare, totul este revelația forței și atotputerniciei stăpînului. Există totuși și aici un anume adevăr istoric, parțial trunchiat, pe care e greu să-l contestăm. „Artiștii asirieni au dezvoltat în numeroasele lor reliefuri un stil propriu. Modul de viață sub despotismul oriental, în care individul dispărea în masa supușilor". [3] Nici măcar artistul nu dispunea de individualitate, nu-și semna operele ci lucra ca un ins anonim în uriașe colective de muncă. Ceea ce nu i-a împiedicat însă pe acești artiști despre care nu vom ști niciodată nimic să execute reliefuri magistrale, riguros modelate, alternînd cu dăltuiri mai puțin pronunțate; slăbiciunea dar și forța lor consta în preamărirea despotismului și aceasta îi făcea să-și prindă prospețimea și veridicitatea, să-și restrîngă orizontul artistic. Nesfîrșitele scene de audiențe, războaie, procesiuni, îngrădeau fantezia, capacitatea de per-

---

[1] Sabatino Moscati, *Vechile civilizații semite,* p. 93.
[2] Idem, p. 92.
[3] Elie Faure, op. cit., p. 73.

Scanned with OKEN Scanner

cepție vizuală, iar zugrăvirea forței brute excludea reprezentarea femeilor și copiilor, iar grația și pasiunea naivă, simțul pentru *ritmul liber* al compozițiilor, sînt foarte puțin prezente, foarte firave.

„Artiștii asirieni n-au cunoscut căutarea adevărului, perceperea vizuală directă a lucrurilor care au preocupat mai tîrziu pe greci, într-un grad atît de înalt. Exprimarea mișcării momentane este îmbinată în reliefurile asiriene cu redarea meschină și seacă a unor amănunte pe care nu le poți remarca din primul moment ; de aceea figurile par încremenite, ciudat de țepene...“.[1] Însuși ornamentul asirian este redus la o formulă laconică.

Spuneam că arta reliefului asiriană era prin excelență o artă animalieră ; reprezentarea animală — leii, taurii, animalele fantastice care susțin porțile palatelor — este de un mai puternic realism decît redarea figurilor omenești. Mai mult decît atît, acele resurse umane interioare de care artistul nu era totuși lipsit, erau sever cenzurate în redarea figurilor omenești, dar uneori pot fi observate în reprezentarea animalelor, ca în acea leoaică rănită, cu expresia unei adînci tristeți ; ei puteau privi cu calm, fără cutremurare, sute de cadavre decapitate și sfîrtecate, fără nici o disponibilitate, fără nici o tresărire față de viața sufletească, de emoții și pasiuni, de cumplitele suferințe ; în schimb, iată cîtă compasiune în reprezentarea unuia din teribilii păzitori ai regilor. Apreciind că „vînătorile de lei sînt scenele cele mai frumoase ale artei asiriene“, Constantin Daniel scrie că „leul străpuns de o săgeată, leoaica rănită ar putea cu greu să fie depășite chiar și azi“.[2]

În concluzie, basorelieful este o componentă esențială a sculpturii mesopotamiene și cunoaște două forme principale de manifestare : *stela funerară* și *relieful mural* ce împodobește palatele regale și sînt ca niște anale sau cronici glorificatoare. Cele mai reprezentative sînt reliefurile cu scene de vînătoare ale lui Assurbanipal — lucru aproape fără precedent — individualizarea ie-

---

[1] Elie Faure, op. cit., p. 73.
[2] Constantin Daniel, *Civilizația asiro-babiloniană*, p. 387.

Scanned with OKEN Scanner

șită din comun a animalelor, depășind limitele timpului. „Sînt redate, prin scene succesive, viața peștilor și racilor în apă, întrecerea cîinilor, vînatul leilor și al altor animale sălbatice. Durerea leilor muribunzi sau spaima lor, atunci cînd se simt încolțiți de vînător, sînt exprimate cu o artă de neîntrecut... Autorul operei a fost cu siguranță un mare artist, în sensul cel mai larg și modern al cuvîntului...". [1]

În ultima fază a civilizației babiloniene — în perioada ultimei dinastii — se adoptă tehnica reliefului pe cărămizi smălțuite, dar acesta este doar exterior, împodobește porțile și străzile și are doar o funcție decorativă, ornamentală, fără scene de acțiune, ci doar animaliere.

Deci, în acest gen de relief mural, în culori pe cărămizi smălțuite, găsim „nu scene cu mai multe figuri, ci numai animale, lei, tauri, dragoni fantastici — dispuși la intervale regulate și înconjurate cu frize geometrice. Pe fondul albastru al cărămizilor, animalele ieșeau în relief albe, galbene, roșii și tot astfel și frizele. Este o artă rafinată și elegantă, care documentează bine ultima splendoare a civilizației mesopotamiene". [2]

Contribuția popoarelor semite cuceritoare a fost mai amplă în *artele plastice* decît în literatură și se caracterizează prin măreție monumentală și solemnitate, prin celebrarea marilor evenimente războinice și a altor aspecte din viața curții; ele nu sînt expresia unor destine individuale sau a unor viziuni personale, ci prezintă uniformizare tematică, conformism față de canoanele oficiale și, de aici, uniformitate și depersonalizare a modului de tratare. „Pasiunile, sentimentele, dispozițiile sufletești își găsesc prea puțin loc în aceste opere cu caracter sacru și solemn. Figurile apar nemișcate și pline de seninătate, chiar și profilul lor își pierde conturul personal pentru a deveni egale și generale. Nu există nici dramă, nici lirism". [3]

---

[1] Sabatino Moscati, *Vechi imperii ale Orientului*, p. 92.
[2] Sabatino Moscati, op. cit., pp. 122—123.
[3] Sabatino Moscati, *Vechile civilizații semite*, p. 87.

Scanned with OKEN Scanner

Pictura apare în Babilonia ca o completare a reliefului sau ca un gen artistic de sine stătător, despre care nu știm însă prea mult, din cauza marii sale perisabilități. Ca și relieful, pictura murală împodobea pereții camerelor din marile palate, avînd aceleași motive de inspirație : scene și procesiuni religioase, scene de la curte, animale fantastice. „La Mari, în epoca veche, babiloniană, scene războinice și de sacrificiu însoțesc reprezentările încoronării suveranului... regele, în picioare, primește din mîinile zeiței Ișter, însemnele puterii, într-un cadru fantastic de palmieri, animale înaripate și vase țîșnitoare, simbolurile fertilității. Mai tîrziu, în epoca asiriană, picturile de la Tell-Amarna arată reînnoirea temelor de război și vînătoare, proprii reliefului în tonuri vii de galben, portocaliu, roșu, albastru deschis și negru". [1]

Cele mai importante date și exemple pe care le menționează Constantin Daniel în legătură cu pictura mesopotamiană sînt : benzi de culoarea purpurei din camera sfîntă a templului zeului Assur de la Kar-Tukulti-Ninurta, unde se aflau de asemenea, pe zidurile palatului, picturi bogate cu motive ornamentale și figuri lucrate cu o tehnică fină, „un fragment de pictură babiloniană din palatul regelui Sargon II ce ne înfățișează corpuri umane, cai și motive ornamentale". [2]

Nici literatura nu este totuși, așa cum vom vedea, creație exclusivă a sumerienilor, deoarece și în acest domeniu aportul Babilonului, mai puțin al Asiriei — al popoarelor semite, în general — nu este de neglijat. Asemenea judecăți de valoare au o doză de aproximație deoarece, în ciuda unor distincții de etapă sau de profil stilistic, cultura sumeriană-babiloniană reprezintă un tot unitar, iar această unitate lăuntrică este evidentă, mai ales în ceea ce privește nucleul ei filosofic sau protofilosofic, concepția generală despre lume.

---

[1] Sabatino Moscati, *Vechi imperii ale Orientului*, p. 123.
[2] Constantin Daniel, *Civilizația asiro-babiloniană*, pp. 389—390.

Scanned with OKEN Scanner

7. Concepția mitopoetică (protofilosofică) despre lume în vechiul Babilon

Într-un eseu despre *Orizontul filosofic al artei*[1] am încercat să demonstrez că a existat o *vîrstă poetică a gîndului* filosofic, atunci cînd acesta se afla într-o unitate sincretică cu poeticul în acele viziuni mitopoetice despre lume care au apărut și s-au dezvoltat în cadrul primelor civilizații arhaice. Este gîndul filosofic care nu a ajuns încă la conștiința de sine, este ceea ce prof. Gh. Vlăduțescu numește protofilosofia Orientului antic. După cum știm, din cauza despotismului, a absenței quasitotale a libertății (numai unul singur, despotul, era liber), Hegel contestă Orientului antic însăși posibilitatea de a avea o filosofie, situînd locul de naștere al filosofiei exclusiv în spațiul culturii grecești. Prezenta lucrare nu este însă una de istoria filosofiei și de aceea nu voi relua aici îndelungata controversă a naturii raporturilor dintre Grecia clasică și Orient (controversă în care pozițiile extremiste — Grecia datorează totul Orientului, este o simplă continuitate a acestuia, sau nu-i datorează nimic, miracolul grec apărînd ca din senin, după o lungă inerție și dormitare a spiritului — sînt astăzi aproape total părăsite). Dealtminteri, această controversă vizează nu numai *istoria filosofiei,* ci *istoria culturii* și de aceea, voi reveni la ea atunci cînd mă voi ocupa de cultura greacă. Aici ne interesează acel sens de permanență al gîndului filosofic, ca filosofare, căutare a unui drum către esență și universal, ca stare de spirit, ca tensiune și neliniște creatoare a spiritului care încearcă să-și explice propria sa lucrare, presimțind, intuind marele dialog instituient de valori subiect-obiect, deci ca nucleu de condensare și autoiluminare a fiecărei culturi. Este acesta și un segment de istoria filosofiei, dar nu unul tehnicist și profesionist, ci de largă perspectivă culturologică — un unghi de vedere admirabil exprimat de Gheorghe Vlăduțescu :

---

[1] Al. Tănase, *Eseuri de filosofia literaturii și artei,* Editura Eminescu, București, 1980.

Scanned with OKEN Scanner

„Din acest punct de vedere, istoria filosofiei este o istorie a umanismului și, așa stînd lucrurile, dincolo de ceea ce putem mereu actualiza sub specie teoretică, istoria filosofiei este o mare lecție de adevăr, de bine și de frumos, o lecție de omenie.

Și, în vremea în care înfăptuim omenia, istoria — solidară cu noi — ne ajută. Ea mereu ne poate învăța să ne ferim de idoli și să ne folosim bine mintea. Ea adaugă lumini în plus pe cerul nostru".[1]

Într-adevăr, dintr-un punct de vedere speculativ filosofic, categorial, puține idei am putea „actualiza sub specie teoretică" din cultura asiro-babiloniană ; ea este poate, sub această prismă, cea mai săracă dintre marile culturi arhaice ale Orientului. Dar nici istoria filosofiei, cu atît mai puțin cea a culturii, nu operează doar sub specie teoretică, ci și (sau mai ales) *simbolică*. Este o perspectivă de care nu ne putem lipsi nici chiar în culturile evoluate, care ajung la o conștiință teoretică de sine prin intermediul unor sisteme filosofice maturizate, cu atît mai mult în acele culturi în care „nu ne întîmpină nici școli de gîndire, nici gîndire individualizată, nici chiar concepte cu semnificație filosofică nu întîlnim".[2]

Or, dacă vîrsta primă a gîndului filosofic este cea mitopoetică, rezultă că istoria acestui gînd începe și ea la Sumer, căci aici întîlnim cele mai vechi reprezentări mitopoetice despre univers, despre lume, despre structura și unitatea acesteia. Diferiți exegeți ai culturilor orientale exagerează ponderea și funcțiile religiei în cadrul acestor culturi. Evident, ar fi eronat să cădem în extrema cealaltă, minimalizînd funcțiile social-politice și culturale ale religiei, mai ales atunci cînd e vorba de culturi cum sînt cea egipteană sau cea indiană. Cine citește însă minunatul poem *Enuma Eliș — Epopeea creației lumii*, socotit un document de bază al religiei și mitologiei babiloniene, își dă seama că este o narațiune

---

[1] Gheorghe Vlăduțescu, *Introducere în istoria filosofiei Orientului antic*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1980, p. 14.

[2] Idem, p. 21.

poetică în care povestea creării lumii, a zeilor și a omului este naivă, dar are la bază un principiu cosmogonic materialist. Găsim în *Enuma Eliș* și o teogonie, dar ea e precedată de o cosmogonie naturalistă.

La toate popoarele antice, legenda creației este de fapt aceea a trecerii de la *haos* la *cosmos* (ordine). Așa cum ne informează Athanase Negoiță, căruia nu-i putem îndeajuns mulțumi pentru impunătorul volum de texte din gîndirea asiro-babiloniană traduse și comentate, textele ce alcătuiesc *Epopeea creației lumii,* provin din trei izvoare principale — săpăturile engleze la Ninive, săpăturile germane la Assur și săpăturile americane și engleze de la Kish, și datează, după opinia majorității savanților, din prima epocă a civilizației babiloniene, prima parte a mileniului II. [1]

Prima problemă pe care o pune această epopee este, spre a-l urma pe Vlădutescu, aceea a *principiului,* adică a *originii,* a *arhetipului* din care provine ordinea și structura polimorfă a lumii. Există aici, cum spuneam, un *mit cosmogonic* : la început, în timpul primordial nu existau nici zei, nici oameni, nici întocmirea actuală a pămîntului și cerului ; existau doar două elemente (sau principii) : *Apsu* (apa dulce) și *Tiamat,* soția lui (apa sărată). După cum se vede, apa care a avut un rol decisiv în constituirea și progresul acestor civilizații a avut o funcție cosmogonică inițială : din ea se naște tot ce există. Astfel din apă au luat naștere și zeii care, deci nu sînt eterni, nemuritori, nu preexistă unor elemente de natură materială — căci Apsu și Tiamat nu sînt zei, ci personificări monstruoase ale apei, pe care doar metamorfozele ulterioare, declanșarea procesului cosmogonic datorită conflictului între haosul originar și tendința către ordine le vor transforma din elemente primordiale în principii de esență și unitate a lumii.

Abia mai tîrziu se detașează zei ai apei ca *Ea,* ființă divină ce nu se mai identifică cu apele primordiale, ci patronează apa, îi dirijează funcțiile : și astfel religia de esență naturistă și pozitivă se transformă, odată cu transformarea societății, într-o religie revelată, cosmogonia de-

[1] Op. cit., pp. 12—13.

vine teogonie; simbolurile religioase se personifică: soarele, planetele, focul devin acum ființe reale ce exercită o acțiune opresivă și nimicitoare față de oameni și al căror braț înarmat este Sar-ul. Și totuși, teocrația chaldeeană este mai aproape de izvoarele primitive, naturiste, decît casta sacerdotală din Egipt.

„Din perspectivă filosofică, Nammu sau Apsu și Tiamat, avînd o determinare, sînt entități fizice, deci relative, ceea ce face să-și păstreze identitatea în raport cu formele create. Acestea sînt nu numai ulterioare, ci și exterioare, ca în generarea biologică. Primordialul nu trece în altceva, doar produce altceva. El este începutul întrucît dă viață, ca părinții fiilor".[1] Cu observația că aceste entități primordiale, dînd naștere la altceva, fără ca ele să înceteze a fi ceea ce sînt, dobîndesc totuși funcții noi în noua ordine (cosmică) a lumii.

Dar să vedem ce se întîmplă, în esență, în acest admirabil poem filosofic ale cărui valori poetico-simbolice ar merita o analiză aparte.

„Cînd sus * unul nu fusese încă numit
Iar jos, pămîntul (încă) nu purta un nume **
(Cînd nu exista decît Apsu, primordialul, născătorul lor
Mummu și Tiamat, cea care le-a dat naștere la toți:
Ci numai apele lor amestecîndu-se ca un singur corp
Nici un loc de pășune nu fusese format (și) nici măcar
un mărăciniș nu apăruse
Căci nici unul dintre zei nu fusese adus întru ființă
(Cînd) ei (încă) nu fuseseră pe numele lor chemați
și destinele lor (încă) nu fuseseră fixate".[2]

Chiar din acest început al poemului aș dori să subliniez cîteva idei de o deosebită relevanță filosofică:

---

[1] Gh. Vlăduțescu, op. cit., p. 24.

* Cînd sus — în limba babiloniană, Enuma Eliș, cuvinte ce au dat titlul întregului poem, după un obicei semit larg răspîndit.

** După concepțiile semite, inclusiv ale *Bibliei*, a fi numit, a purta un nume, însemna a fi creat, a intra în existență, a se legitima existențial.

[2] *Gîndirea asiro-babiloniană în texte*, p. 15.

După cum remarcă prof. I. Banu în lucrarea citată, în *Enuma Eliș* — spre deosebire de Thales, nu se indică prin apă, proveniența generalului, în sensul că ea ar constitui esența ascunsă, nepenetrabilă prin simțuri a individualului, ci chiar proveniența individualului, originea lucrurilor ca entități sensibile.

În orice caz, reprezentarea *începutului* — iar aceasta e o a doua idee importantă — nu este aceea a unui început din nimic, ci un moment de angajare a existentului, vădind un anume simț al *devenirii.* În această reprezentare putem discerne în orice caz nu deosebirea între nimic și existent, ci între haos și cosmos, deosebirea calitativă între o stare anterioară cînd dintr-un *tot* nediferențiat ar fi să apară *orice* și o stare în care fortuitul este înlocuit prin *succesivitatea necesară,* existentul lucrurilor formate în locul existentului nonformat. În *Enuma Eliș* apare deci nu nimicul ontologic, ci existentul neformat, iar *formarea lumii* înseamnă trecerea de la viziuni spațio-temporale oculte sau de la *timpul mitic,* la spațiul și *timpul real-istoric.* Există pe de o parte nevoia psihologică a omului care gîndește și acționează de a se sprijini pe un *început,* iar pe de altă parte neliniștea metafizică a întrebării inevitabile ce a fost *înainte* de acest început. Abia gîndirea materialistă greacă va formula teoria unui *început al lumii* în *materia fără început.*

În sfîrșit, să mai subliniem ideea că în acest proces de geneză, funcție creatoare are mai ales *cuvîntul,* ceea ce ne dezvăluie faptul că, după apariția *scrierii,* funcțiile obișnuite, cognitiv-formative și de comunicare ale limbii, au impresionat atît de puternic, încît i s-a atribuit cuvîntului capacitatea de a produce consecințe naturale. Cuvîntul are puterea de a *forma,* face să treacă ceva în starea de existență activă. Prin extensiune, cuvîntul poate să genereze *atribute* pozitive sau negative, să provoace acțiuni sau comportări, poate face bine sau rău, are deci pe lîngă funcții ontologice și etice și chiar economice, devreme ce poate spori eficacitatea acțiunilor productive. Puterea prin care zeii stăpînesc lumea, aduc fericire, sau nenorocire oamenilor, sălășluiește de ase-

Scanned with OKEN Scanner

menea în cuvînt. Forța cuvîntului e misterioasă, ca în descîntece, e magică, ceea ce sporește însuși misterul divin. Dealtminteri, tocmai această forță de persuasiune a cuvîntului l-au transformat în Logos divin, personificat și înzestrat cu virtuți supranaturale folosite în sens pozitiv sau negativ. În numeroase texte „sacre", precum și la unii filosofi, îndeosebi Filon din Alexandria, „Logosul joacă un rol central, prefigurîndu-l pe acela pe care îl va căpăta cîțiva ani mai tîrziu în gîndirea creștină". [1]

După ce au fost creați zeii, conflictul dintre ei și principiile primordiale, cumplita bătălie ce a avut loc, similară cu aceea dintre zeii Olimpului grec și giganți, încheiat cu victoria zeilor, respectiv a lui Marduk, devenit regele lor, este creată lumea propriu-zisă, cosmosul, din elementele preexistente. Iar dintr-un zeu, Kingu, comandantul oștilor de monștri ai lui Tiamat, al cărei soț devenise după uciderea lui Apsu, este creat omul, simbolizînd astfel dubla sa natură.

Din prima problemă a principiului, derivă cea de-a doua — *unitatea cosmică a lumii* care „este alfa și omega oricăror reprezentări sumero-babiloniene asupra realității înconjurătoare". [2] De aici și ideea unei structuri duale a universului, a unei corespondențe sau simetrii între cer și pămînt, ca două podișuri cosmice. Deosebirea dintre ele este de grad de perfecțiune, existența terestră este întruchiparea nedesăvîrșită a unui model ceresc. Există deci o identitate ascunsă între lucruri pe planuri ale lumii. Cosmologia mesopotamiană indică pentru orice lucru concret, individual, de pe pămînt, un lucru concret, individual în cer. O asemenea imagine despre lume reprezintă prima încercare măreață de a plăsmui în chip sistematic o cosmologie care să cuprindă în chip unitar cerul și pămîntul, oceanul cosmic și oceanul terestru, brîul cerului și oceanului terestru, soarele și lumea subpămînteană a morților.

O asemenea viziune cosmologică a favorizat apariția și dezvoltarea astronomiei. Studiul corpurilor cerești „a

---

[1] Constantin Daniel, *Civilizația asiro-babiloniană*, p. 241.
[2] Ion Banu, *Filosofia Orientului antic*, p. 43.

Scanned with OKEN Scanner

început, probabil, din cea mai îndepărtată antichitate datorită necesității navigației și agriculturii. Desigur că, foarte curînd, oamenii și-au dat seama de legătura dintre revenirea anumitor evenimente terestre și regularitatea mișcării stelelor, a căror observație era înlesnită de limpezimea cerului între 10°—35° latitudine". [1]

Observarea stelelor foarte utilă în previziunea timpului de seceriș, a creșterii apelor, a generat speranța de a obține recolte mai bogate. Studiul astronomiei a continuat după *revoluția urbană*, răspunzînd scopului de a orîndui mai bine lucrările agricole și sărbătorile legate de ele. Corespondența lui Hammurabi conține rapoartele unor funcționari însărcinați să anunțe începutul fiecărei noi faze a Lunii. Începutul unei luni se proclama oficial numai după ce regele era informat despre apariția Lunii noi. [2] Babilonienii și-au asumat sarcina foarte grea de a pune în acord calendarul lunar cu cel solar pe bază de observații înregistrate de-a lungul mai multor generații și a efectuării unor calcule exacte. Astfel s-a ajuns la împărțirea cerului în 360°, a orei în 60 minute, a minutei în 60 secunde. Aceste calcule calendaristice erau efectuate cu ajutorul unor *tabele matematice* ample și din care s-a născut în bună parte *aritmetica* și *algebra*.

Am deschis această paranteză mai lungă în legătură cu astronomia spre a sublinia legătura ei strînsă cu viziunea cosmologică și mito-poetică a babilonienilor.

Revenind la poemul *Enuma Eliș*, să reținem în continuare cîteva idei mai importante. În primul rînd, modul în care imaginația poetică a creat luxurianta lume metodologică a panteonului babilonian „înăuntrul lor", adică în apele lui Apsu și Tiamat.

Mitologia babiloniană cuprinde, într-adevăr, o mulțime de zei, generali sau locali, cca. 6 000 de nume de zei populează acest panteon. Este o mitologie cu un pronunțat caracter *astral* ce angajează ființe divine în fel și fel de relații și tensiuni, în prietenii și grave adversități, lupte pentru dominația cerului și pămîntului. Primii zei, foarte obscuri și vag definiți, au fost Lahmu și La-

[1] Gordon Childe, *Făurirea civilizației*, p. 222.
[2] Cf. op. cit., p. 220.

Scanned with OKEN Scanner

hamu (ni se spune doar că „au fost formați, au căpătat nume“) ; și chiar înainte ca aceștia să crească și să devină mari, au fost creați Ansar și Kișar, la cel dintîi se fac de obicei referințe pentru a indica pe cel mai bătrîn dintre zei, apoi Anu, primul născut al lui Anșar și egalul lui, ocupînd multă vreme o poziție dominantă, de zeu suprem al cerului, dar după ascensiunea și impunerea lui Marduk, el a rămas oarecum în postura de rege care domnește dar nu guvernează și al cărui prestigiu înalt în ierarhia zeilor, este pur formal. Anu l-a născut pe Ea (Nudimmud) după chipul său, la început un fel de zeu al apelor și al pămîntului, dar cunoscut mai ales ca *zeu al înțelepciunii :*

„De o vastă înțelepciune, înțelegere, putere și tărie
Mult mai puternic decît bunicul său Asisar.
N-avea nici un rival printre zei, frații lui“. [1]

Atributele zeului Ea erau multiple : el a dat oamenilor *cunoașterea astrelor* și *știința* în genere, *agricultura, scrisul, arta de a clădi orașe* și *temple, legi.*

El este cel ce l-a înfrînt pe Apsu cu puterea magică a vrăjilor sale și tot el este cel ce-i va destăinui lui Utnapistim secretul zeilor, spre furia lui Enlil. Ea și Damkina care „locuiesc în splendoare / În camera soartei, în locuința destinelor“, l-au născut pe „cel mai capabil și înțelept dintre zei“, pe Marduk.

Apariția lui Marduk și triumful acestuia marchează triumful deplin al Babilonului asupra vechiului Sumer. Este momentul în care, după cum scria M. Alpatov, vechile mituri și legende sînt supuse puterii monarhice, despotice, ideea divinului Marduk, curajos, crud și răzbunător, stăpînitor exclusiv al cerului era menită să consfințească și să legitimeze puterea absolută, despotică a Sar-ului. „Intimidarea și anihilarea voinței umane au stat la baza religiilor din Orientul antic. Ceața care-l învăluise pe omul primitiv se îngroșa aici pînă la un întuneric impenetrabil“. [2]

---

[1] *Gîndirea asiro-babiloniană în texte*, p. 15.
[2] Mihail Alpatov, *Istoria artei*, p. 62.

Iată cum este înfățișată în *Enuma Eliș* măreția și strălucirea lui Marduk.

„Doica care l-a hrănit, l-a umplut de o înaltă strălucire,
Ademenitoare era figura sa, atractivă privirea ochilor săi,
Falnică era ținuta lui, un conducător chiar de la început
Cînd, Ea, tatăl care l-a născut, l-a văzut pe el,
S-a bucurat, a radiat, inima i s-a umplut de bucurie.
L-a dăruit cu perfecțiune și i-a dăruit o dublă divinitate
. . . . . .
Deasupra înțelegerii umane greu de priceput.
Patru erau ochii săi, patru urechile sale ;
Cînd își mișcă buzele, foc scînteiază,
Largi erau toate cele patru organe de auzit“.[1]

Urmează cu lux de detalii acea cumplită bătălie menționată deja între monștrii îngrozitori creați de Tiamat (șerpi monștri, cu dinții ca briciul, cu venin în loc de sînge, dragoni fioroși, aureolîndu-i ca pe zei, leul cel mare, cîinele turbat, omul scorpion, puternici demoni cu chip de leu, dragoni zburători), Tiamat furioasă din cauza uciderii soțului ei, Apsu, și armata zeilor condusă de Marduk, după ce Ea și Anu eșuaseră.

Una din sarcinile și drepturile regelui zeilor era aceea de a stabili soarta tuturor celorlalți zei și a tuturor ființelor, deoarece el devine și stăpînul tablelor sorții. Întocmai așa procedează și Marduk care ilustrează cea mai radicală răsturnare dinastică din panteonul babilonian, înfățișată în Tăblița a III-a și a IV-a a poemului, după toate regulile „revoluțiilor“ pașnice de palat. Bătrînul Anșar îi spune între altele, în adunarea solemnă de investitură :

„Marduk, tu ești cel mai onorat dintre zeii cei mari,
Hotărîrea ta este necontestată, cuvîntul tău este Anu,
Din ziua de azi, porunca ta nu va fi schimbată,
Înălțarea și coborîrea vor fi în mîna ta.
Spusele tale trebuie să fie de nezdruncinat, poruncile tale măreț
Nici unul dintre zei să nu încalce prerogativele tale
Îndestularea este cerința sanctuarelor zeilor.

---

[1] *Gîndirea asiro-babiloniană în texte.*, p. 18.

Scanned with OKEN Scanner

. . . . . .

Noi ți-am acordat domnia peste universul întreg,
Cînd stai în adunare, cuvîntul tău să fie suprem
Armele tale să nu-și greșească ținta ; ele să lovească
pe dușmani". [1]

După obținerea victoriei, noua domnie zeiască purcede la crearea lumii, la întocmirea marilor aștri : tăbliția a V-a exprimă astfel, îndeosebi, concepția astronomică babiloniană.

Există și alte variante în care se întrevede strădania sacerdotală de a se opune concentrării atributelor cosmogonice în persoana lui Marduk. După una din acestea, relatată de Diodor din Sicilia : „...a fost o vreme cînd totul nu era decît întuneric și apă... Comanda o avea o femeie cu numele de Omoroka, în limba caldeeană Thamthi, în limba greacă Thalassa (marea)... Așa stînd lucrurile apăru Bel (Marduk) care tăie femeia la mijloc, dintr-una din jumătăți făcu pămîntul, iar din cealaltă cerul...". [2]

Deosebirea față de *Enuma Eliș* nu este totuși esențială deoarece cam tot astfel procedează și aici Marduk cu Tiamat, care tot *mare* înseamnă.

Un moment esențial în această cosmogonie și teogonie babiloniană este ceea ce am putea numi antropogeneză : crearea omului. Este adevărat că : „Omul ocupă un loc modest în acest univers creat pentru zei. De fapt toate miturile asiro-babiloniene afirmă că omul a fost creat ca să fie slujitor al zeilor, așa cum boul e menit să slujească pe om". [3] Omul are o origine divină, dar, păcătoasă și culpabilă, deoarece, răscoala condusă de Kingu, generalul oștilor lui Tiamat și pedepsirea sa reprezintă un fel de păcat originar al omului în concepția asiro-babiloniană. În tăbliția a VI-a acest episod este înfățișat astfel :

„Cînd Marduk a auzit cuvîntul zeilor,
Inima lui a voit să creeze ceva plin de măiestrie.

[1] Op. cit., p. 31.
[2] Apud Ion Banu, *Filosofia Orientului antic*, p. 58.
[3] Constantin Daniel, *Studiu introductiv* la *Civilizația asiro-babiloniană*, p. XI.

Scanned with OKEN Scanner

Deschizîndu-şi gura, s-a adresat lui *Ea*,
împărtăşindu-i planul, plămădit în inima sa:
«Sînge vrem să se adune să ia fiinţă oasele,
Voiesc să-l fac pe lullú, „*om*" este numele lui.
Da, vreau să-l creez pe lullu, pe om». [1]

Marduk apare deci aici ca organizator sau dătător de *formă umană*. „Destinul uman constă (însă) în slujirea zeilor, omul nu poate ajunge zeu, oricîte fapte bune şi pioase ar face...". [2]

Dar să ne adresăm din nou pasajului din care am citat mai sus:

„El va sluji pe zei, ca ei să se odihnească;
Dealtfel şi calea zeilor o voi orîndui eu bine!
Deşi egal onoraţi, în două tabere vor fi împărţiţi".
Ea îi răspunse, grăindu-i lui cuvînt
Şi dîndu-i un alt plan pentru liniştirea zeilor.
«Să fie predat unul dintre fraţii lor;
Acesta să fie sacrificat pentru a se crea oamenii.
Să se adune aici zeii cei mari;
Să fie jertfit vinovatul, ca să dăinuiască ei»." [3]

Iar vinovatul a fost, cum am menţionat deja, Kingu, „cel care a stîrnit răzvrătirea", căruia i s-au tăiat vinele şi din sîngele lui l-au făcut pe om.

Să nu uităm însă că, în chip nemijlocit, omul este făcut de Ea din voinţa lui Marduk. Această natură duală a omului — supunere, ascultare, dar şi cutezanţă, afirmare de sine stătătoare, „păcatul" fiind tocmai simbolul răzvrătirii şi cunoaşterii, al voinţei de înălţare către o stare existenţială analoagă celei a zeilor, de independenţă şi demnitate — este sesizat şi de Gheorghe Vlăduţescu: „Tema supunerii ţine, poate, şi de condiţiile genezei: omul născut dintr-un zeu învins, dintr-un zeu blestemat, ispăşeşte prin umilinţă un păcat originar. Este posibil să semnifice însă şi altceva: omul făcut, de Ea „înte-

[1] Constantin Daniel, op. cit. p. 38.
[2] Idem, p. XII.
[3] Ibidem, p. 38.

Scanned with OKEN Scanner

leptul zeilor" din voința lui Marduk, la o altă scară, este o copie a lor, și, ca urmare gîndește și lucrează asemenea creatorilor săi, prin extindere, potrivit cu firea principiului ordonator.

Mitul nu sapă o prăpastie între zeu (ca principiu) și om : dimpotrivă, le admite „naturalitatea". [1] Și mai departe, „păcatul dislocă omul din starea larvară de dependență, este transfigurarea mitică a primei conștiințe a puterii de a opta și de a fi liber. Paradoxal, păcatul este o izbîndă și nu o înfrîngere a omului... Ideea păcatului pare să semnifice conștiința unei vinovății față de ordinea universală, teama de imprevizibilele consecințe ale inițiativelor umane însă nu numai atît, de vreme ce pedeapsa nu umilește specia, ci o înalță, zeificarea lui Ut-napiștim fiind o apoteoză a omului recunoscut și integrat principiilor ordonatoare ale lumii". [2]

Într-un alt text, *Muntele cerului și pămîntului* ni se prezintă starea lumii cînd existau deja *cerul, pămîntul* și *zeii* și un fel de ființe *preumane,* sau oameni-animale — ființe stranii din care zeii au făcut pe oameni, dîndu-le *suflul vieții.*

Relațiile dintre zei, planete și lucruri sînt de natură magică. Magia a avut o prezență copleșitoare în trama existențială și conștiința culturală născîndă a Babilonului ; de aici și forța ideii de *soartă* și infiltrarea magicului pînă și în cele mai mărunte aspecte ale vieții cotidiene. *Magic* și *destin* sînt noțiuni corelative, interdependente. „Tot ce cădea în experiența omului venea încărcat cu o energie magică, nevăzută, care altera voința omenească. Născut sub puterea unei anumite stele, participînd fără voie la un anumit destin cosmic — problema mîntuirii, deci a libertății omului, se cerea rezolvată în direcții care astăzi par de-a dreptul absurde pentru o conștiință europeană și creștină". [3]

În această perspectivă saturată de magie, obiectele nu au numai o valoare pragmatică ci și o semnificație de origine magică. Toate actele umane, chiar și cele mai

---

[1, 2] Gheorghe Vlăduțescu, *Introducere în istoria filosofiei Orientului antic,* pp. 130—131.

[3] Mircea Eliade, *Cosmologie și alchimie babiloniană,* p. 147.

Scanned with OKEN Scanner

profane, sînt transformate în acte rituale, instrumente de dezindividualizare și socializare a normelor. Metalele, de exemplu, căzute din cer (meteoriții) sau descoperite în pămînt erau îmbibate cu forțe magice și de aceea nu oricine putea lucra cu ele. Iată de ce începuturile de metalurgie presupun, deopotrivă, tehnici, materiale și ritualuri magice. Tot magia explică de ce a înflorit de timpuriu o castă specială de ghicitori, vrăjitori, sacerdoți care se ocupă de „metalurgie" (și de alte meșteșuguri și care păstrau secretul acestor îndeletniciri). Descoperirea de minereuri subterane era atribuită inspirației duhurilor subterane. Mina a fost considerată o matrice vie în care minereurile se zămislesc și cresc ca într-un pîntec. Tot ce nu aparține firesc omului, tot ce nu se găsește în preajma lui [...] este misterios, sacru sau demonic pentru că îi schimbă firea. „Acesta este sensul autentic primordial al tuturor credințelor în legătură cu metalurgia : metalele schimbă firea omului, modificîndu-i condițiile de existență ; însăși prezența metalelor în societatea umană aduce cu sine nenumărate forțe magice necunoscute, aparținînd altor nivele cosmice și jocul acestor forțe obscure [...] revelează sufletului omenesc alte orizonturi și îi îngăduie alte experiențe".[1]

8. Un poem al dorului de nemurire

Semnificația vieții și a morții. Spre deosebire de egipteni, la care era foarte puternică și persistentă credința religioasă în existența postmortem a sufletului dincolo de moartea individului, sumero-babilonienii se caracterizează, potrivit cu structura lor spirituală, prin *afirmarea vieții*. Ideea morții sau a unei vieți postsepulcrale nu constituia pentru ei un punct de atracție. Persistența infernală a sufletului, existența subterană a acestuia, descrisă atît de sumbru de Enkidu nu putea să le satisfacă setea de nemurire. De aceea, *afirmarea vieții pe pămînt*,

[1] Mircea Eliade, *Cosmologie și alchimie babiloniană*, p. 69.

Scanned with OKEN Scanner

aceasta doreau ei să fie nemuritoare și o doreau cu atîta ardoare, încît unul din cele mai înalte sentimente — *sentimentul tragicului,* apare la ei întîia oară în legătură directă cu problema nemuririi.

Babilonienii înțeleg viața ca fiind pusă în slujba vieții. În comparație cu alte culturi arhaice, la ei se manifestă un pronunțat *realism,* înclinarea de a vedea realitatea în viguroasa ei corporalitate.

Raportată la cultura asiro-babiloniană este exagerată opinia lui Alpatov că „un progres esențial al artei Orientului antic a constat în faptul că ea acorda omului un loc deosebit de important“,[1] iar în măsura în care este totuși adevărat, în reprezentarea omului este pusă pe primul plan, cum am văzut, puterea lui animalică și nu cea spirituală. Prof. I. Banu vorbește totuși despre *spiritul* prometeic al acestei culturi, adică „o anumită poziție ideologică cu caracter complex ontologic-etic și adesea sub formă implicată politic, ale cărei elemente sînt : înfruntarea activă a divinităților, afirmarea capacității de acțiune a omului, a forței sale fizice, a curajului și vitejiei sale, opuse *scepticismului teologic* și *fatalismului etic* în general ; glorificarea omului ca făuritor de produse materiale de civilizație și, prin urmare, glorificarea muncii, omagierea rațiunii, a capacității de cunoaștere a omului împotriva agnosticismului fideist, ideea de protest contra nedreptății sociale“.[2]

Există și aici o anume doză de exagerare, dar aprecierea se justifică totuși, cum vom vedea, pentru cele mai înaintate posturi ale culturii asiro-babiloniene, unde vom găsi primele elemente de *umanism :* afirmarea activă a virtuților și capacităților *omului,* opuse celor divine, a omului care-l înfruntă pe zeu, îl atacă spre a-i smulge prerogativele, a omului — erou civilizator în care poporul vedea cel mai înalt ideal al său.

Mitul Adapa exprimă ideea nemuririi. „Adapa a fost considerat o ființă semidivină, îngrijitorul zeului Ea din Eridu. Zeul Ea l-a creat ori l-a născut ca să fie un

---

[1] M. Alpatov, *Istoria artei,* vol. I, p. 64.
[2] Ion Banu, *Filosofia Orientului antic,* p. 101.

Scanned with OKEN Scanner

exemplu printre oameni. El i-a dăruit înțelepciune divină, dar nu l-a dotat și cu viață eternă". [1]

„Lui i-a dat înțelepciune dar viață veșnică nu i-a dat,
În acele zile, în acei ani, înțeleptul din Eridu,
Ea, l-a creat ca pe un model între oameni". [2]

Aflat pe mare unde pescuia pentru templul lui Ea, amenințat de o furtună, care i-a și răsturnat barca, Adapa s-a înfuriat și a rupt aripile *Vîntului de sud,* numit Șutu, slugă a zeului Anu, pe care babilonienii și-l imaginau ca o pasăre cu aripi. Drept urmare, timp de 7 zile acesta n-a mai răcorit țărmurile Chaldeii cu briza lui răcoritoare. Înfuriat și intrigat, Anu, domnul zeilor, l-a chemat la răspundere, fiind amenințat de a fi ucis. Ea l-a sfătuit cum să procedeze spre a cîștiga în favoarea sa bunăvoința lui Tamuz și Gizida, gardieni la poarta cerului, care vor pleda și vor obține pentru el iertare (un aranjament ce implică ipocrizie și prefăcătorie — dar aceasta nu are importanță). Urmînd însă și celălalt sfat al lui Ea de a nu mînca și de a nu bea hrana morții și apa morții, pierde de fapt nemurirea, deoarece, anulîndu-i-se pedeapsa, i s-a oferit în semn de iertare pîinea și apa vieții. Prin acest refuz el a pierdut, fără a ști, singurul prilej de a obține nemurirea.

„Adapa, fiul lui Ea, a rupt aripa vîntului de sud.
Cînd a auzit Anu aceste vorbe,
A strigat «Ajutor !». Ridicîndu-se din tron : «Să-l aduceți aici !»
La aceasta, Ea, cel ce cunoaște ce se întîmplă în cer,
Pe Adapa îl făcu să poarte părul nepieptănat și o haină
mohorîtă
. . . . . .
Tamuz și Gizida la poarta lui Anu
Vorbește. Cînd ei te vor vedea, te vor întreba : «Omule
Pentru cine arăți tu așa ? Adapa, pentru cine
Ești tu îmbrăcat în haină de doliu ?» — «Fiindcă din
țara noastră au dispărut doi zei,

[1] Athanase Negoiță, *Gîndirea asiro-babiloniană în texte,* p. 54.
[2] Idem, p. 56.

De aceea sînt așa». «Cine sînt cei doi zei care din țară
Au dispărut?» «Tamuz și Gizida.» Ei se vor privi unul pe altul
Și vor surîde. O vorbă bună ei
Vor spune către Anu...". [1]

Adapa este un erou de factură prometeică, deoarece, ca și Prometeu, deține înțelepciunea de la Ea — principalul depozitar al înțelepciunii divine. Adapa are „mîini de aur" ca și zeii. Prin aceasta satisface visul autorilor folclorici ai legendei de a-l vedea pe om ridicat la înălțimea zeilor. Victoria împotriva lui Șutu, unealta zeului Anu și preocuparea sa prometeică de a cuceri *nemurirea* îl situează în rîndul marilor eroi ai literaturii universale.

Mitul lui Etana este unul dintre cele mai vechi. După Athanase Negoiță, „Etana păstorul cel care s-a urcat la cer", face parte din legendara dinastie care a venit la domnie după potop. Deci Etana, „un muritor în toate privințele", este subiectul unei legende babiloniene, minuțios elaborată... Ceea ce e clar este că „cuprinsul poemului *Etana* provine dintr-o vechime îndepărtată". [2]

După alți exegeți, Etana a trăit pe cînd nu se instituise *regalitatea,* insignele puterii se aflau la zeul Anu (sceptrul din lapiss-lazuli, diadema, bastonul de comandă). Etana dorește să pună mîna pe ele și, totodată, să dobîndească „iarba nașterii", fără de care soția sa nu poate să nască. Zeii nu vor să-l ajute și atunci apelează la un vultur, pe care-l salvase din grota fără lumină unde zăcea din pricina unui șarpe, prietenul său, pe care-l trădase.

„Poporul cel negricios, * tot nu înălțase un rege
În acel timp nici o diademă nu era, nici coroană
Și nici sceptrul nu fusese încrustat în pietre scumpe
Și altarele nu fuseseră deloc construite.
. . . . . .

[1] Op. cit., p. 57.
[2] Idem, p. 66.
* Athanase Negoiță explică această expresie ca fiind o metaforă pentru *lume.*

Scanned with OKEN Scanner

Sceptrul, diadema, coroana și bastonul (de comandant)
Zăceau aruncate în fața lui Anu în cer". [1]

Deci Etana este eroul care dorește să aducă omenirii o ordine stabilă, o organizare a vieții politice, cu ajutorul regalității și procedează într-adevăr ca un personaj prometeic, ca un răzvrătit. Vulturul îl ajută să zboare la cer să-și ia singur ceea ce i se refuza. Este foarte interesant ceea ce îi spune vulturul, zburînd cu el spre cer : este ca și cum un cosmonaut din zilele noastre, navigînd spre lună să zicem, ar avea mereu spectacolul pămîntului care se micșorează mereu :

„Vulturul îi zice lui Etana :
«Vezi, prietene, cum apare Pămîntul !
Privește la mare, în părțile dinspre Ekur !»
«Pămîntul, desigur *a devenit* o colină, marea
s-a prefăcut într-o apă de pîriu»
Cînd îl purtase pe el sus, a doua poștă,
Vulturul zise (către el) către Etana :
«Vezi prietene cum se înfățișează Pămîntul, Pămîntul...»
Cînd îl purtase pe el în sus a treia poștă,
Vulturul (îi zise), lui Etana :
«Vezi, prietene, cum apare Pămîntul» ;". [2]

Încercarea temerară a lui Etana eșuează, căci vulturul nu poate atinge cerul și se prăbușește. Unii au văzut în aceasta pedeapsa zeilor pentru îndrăzneala sa, alții limitele de netrecut ale condiției umane. Este vorba mai curînd de *înfruntarea* divinității pentru a smulge cu sila ceea ce de bună voie refuză să-i dea, răzvrătire antiteistă, de afirmare a omului în ciuda zeului, vis multimilenar al zborului spre înălțimi solare spre a-i depăși condiția umilă și a cuceri noi teritorii ale cunoașterii.

Despre *Epopeea lui Ghilgameș* există o părere unanimă că această epopee este dintre cele mai de seamă capodopere ale literaturii universale. „Expresia cea mai

---

[1] Op. cit., p. 68.
[2] Idem, p. 78.
[3] Op. cit., p. 78.

Scanned with OKEN Scanner

caracteristică a spiritului prometeic în gîndirea mesopotamiană este neîndoielnic marele *Poem al lui Ghilgameș*“ [1], comparabil cu *Iliada, Odiseea* sau *Mahabharata* prin bogățiile de semnificații pe care le cuprinde.

„*Epopeea lui Ghilgameș* este cea mai lungă și mai frumoasă din poemele babiloniene, descoperite pînă acum, se clasează printre marile capodopere literare ale lumii. Ea constituie una din principalele povestiri eroice ale antichității și ar putea fi numită *Odiseea* babilonienilor. Temele acestui poem sînt de natură laică, cum de exemplu : omul și natura, dragostea și aventura, prietenia și lupta — toate acestea spre a scoate în evidență lupta omului pentru nemurire“. [2]

„Cîntecul lui Ghilgameș este cea mai sublimă creație a vechii literaturi orientale“. [3]

Cu un mileniu și jumătate înaintea poemelor homerice, mai veche decît *Biblia,* cele 12 tăblițe descoperite în faimoasa bibliotecă a lui Assurbanipal alcătuiesc cea mai strălucită metaforă a dorului de nemurire, cea mai de seamă creație a geniului semitic, reprezentînd pentru Asia Occidentală, ceea ce au reprezentat poemele homerice pentru cultura europeană.

Valoarea sa nu stă doar în vechime, ci și în calități literare și sensuri filosofice adînci. Ea este expresia unor învățături morale și estetice neasemuit de profunde.

Ca și în cazul extraordinarelor povestiri ale lui Hoffmann și în narațiunea lui Swift, găsim aici un *realism fantastic,* o oscilație între basm și legendă, cu predominarea legendei.

Sub raport literar, este vorba mai întîi de descrierea meterezelor cetății, a frumuseților pădurilor de cedri, a grădinii minunate unde cresc arbori cu flori și fructe ; sînt tablouri puternic evocatoare, cum ar fi tragica desfășurare a potopului, demnă de pana unui maestru, cu un ritm interior emoționant.

---

[1] Ion Banu, *Filosofia Orientului antic*, p. 102.

[2] Athanase Negoiță, în *Gîndirea asiro-babiloniană în texte*, p. 105.

[3] Mihail Alpatov, *Istoria artei*, vol. I, p. 65.

Scanned with OKEN Scanner

„Cînd se iviră cele dintîi licăriri ale zorilor,
Iată că din adîncurile cerului s-a ivit o pîclă neagră,
Dinlăuntrul căreia Adad nu înceta să bubuie.
Dintîi se avîntară zeii Sullat și Haniș,
Crainici divini se avîntară peste munți și cîmpii ;
Irragal smulse bîrnele stăvilarelor cerești,
Și porni Ninurta, la a cărui poruncă se sparse
și se rostogoli zidul de apă al oceanului
Anunnkii învîrteau torțe deasupra capului,
Și cu flăcările lor dădeau foc țării !
Înspăimîntătoarea amorțeală a lui Adad
cuprinse cu încetul cerurile și preschimbă-n
beznă tot ce era lumină.
Temeliile țării se sfărmară ca un vas.
O zi întreagă se dezlănțui furtuna
Și, suflînd aprig, împinse talazurile apelor,
care se revărsară peste oameni.
Nu se mai vedea om cu om,
Oamenii nu se mai zăreau din înaltul cerului
Atunci zeii se înspăimîntară de potop,
. . . . . .
Șase zile și șapte nopți,
a lătrat vîntul, potopul vijelios a culcat totul la pămînt“. [1]

Ghilgameș este cel dintîi erou tragic care degajă farmec și prospețime nealterate, vigoarea și autenticitatea eternului omenesc.

Din punct de vedere social, poemul reflectă o epocă de tranziție, de diferențiere socială, de formare a relațiilor sclavagiste.

Ghilgameș este un personaj semiistoric, semilegendar ; se pare că el a trăit realmente în cetatea Uruk-ului, ale cărui puternice ziduri au fost descoperite sub orașul Warka, la 220 km sud-est de Bagdad ; i se artibuie o dublă natură, *umană* (vădește virtuți ca vitejie, forță, zel constructiv, înțelepciune) și *divină* fiind socotit fiu al zeiței Ninsun, preoteasă a zeului soare Samaș și al unui om. Pe lîngă marile ziduri ale orașului, el a ridicat și templul *Eana* cu turnul său zigurat alături. Amestec de

[1] *Epopeea lui Ghilgameș*, Editura pentru literatură universală, București, 1966, pp. 149—150.

primitivitate și civilizație, Ghilgameș este de timpuriu torturat de zădărnicia tuturor lucrurilor muritoare, de caracterul derizoriu și zadarnic al propriei sale faime, de om care, prin cunoaștere și acțiune, s-a împărtășit din toată înțelepciunea lumii, atîta vreme cît nu stăpînește taina nemuririi. Încă din prima tăbliță este înfățișat astfel :

„Cel care a văzut totul pînă la marginea lumii,
cel care a știut totul și a cunoscut totul,
Ghilgameș, a pătruns totodată și taina tuturor lucrurilor
El s-a împărtășit de toată înțelepciunea lumii
a văzut ceea ce era tăinuit și a cunoscut ceea ce a
rămas ascuns oamenilor,
A dat în vileag vremile dinaintea Potopului.
A trudit și a suferit străbătînd Drumul cel Lung.
A săpat pe o stelă toate frămîntările sale.
El a fost cel care a poruncit să se ridice zidul Urukului
celui Împrejmuit
Și Sfînta viață a Sacrului Eana.
. . . . . .
Cînd a fost Ghilgameș,
Enlil cel Viteaz l-a înzestrat cu o înfățișare desăvîrșită,
cerescul Samaș i-a dăruit frumusețea ;
Adad i-a hărăzit să fie fără seamă de viteaz ;
toți zeii cei mari l-au desăvîrșit pe Ghilgameș". [1]

Însăși *atmosfera* poemului este semilegendară, fantastică, semirealist-istorică. Ghilgameș, este un adevărat Heracle al culturii babiloniene, dar marile sale surplusuri de energie sînt cheltuite în orgii nocturne care răpiseră liniștea și securitatea locuitorilor de Uruk. Ca urmare a plîngerii lor, Anu, stăpîn al cerului și ocrotitor al cetății, făuri un alt Ghilgameș, pe viteazul Enkidu, amestec de omenesc și animalic, cu gîndul că numai în prietenia cu cineva asemănător sieși va putea Ghilgameș să-și ostoiască firea. Enkidu capătă viață prin răsuflarea zeiței Aruru, dar crescînd laolaltă cu fiarele sălbatice, avea instincte de animal, era bîntuit de spaime. Trebuia așa-

[1] Op. cit., pp. 32—33.

Scanned with OKEN Scanner

dar supus unui proces de *umanizare*. „Trecerea de la starea de animalitate la cea de umanitate se realizează prin intervenția *elementului feminin*. Femeia este aceea care îi ascute inteligența și puterea de percepere și, deși acum, fiarele nu-l mai recunosc și fug de el, Enkidu învață repede cum să mănînce, să bea, să se spele și să se îmbrace, dovedind că adaptabilitatea la civilizație este un fenomen normal și rapid. Ca om însă va trebui să plătească cu moartea îndrăzneala de a se fi măsurat cu divinitatea". [1]

Cînd află Ghilgameș de această făptură ciudată, trimite un vînător, să ia cu el o curtezană din Uruk care să-și lepede veșmintele, să-și desfășoare toate grațiile corpului pentru a-l smulge din natură și a-l atrage în oraș.

„Pe curtezană o zări, el, omul cel sălbatic,
El, insul cel necioplit din adîncurile stepei.
„Iată-l, o, curtezană, desfă-ți pieptul,
Dezvelește-ți goliciunea, să fie răpit de frumusețea ta!
Nu te rușina! Atrage-i privirea
Îndată ce te va vedea, el se va apropia de tine.
Aruncă de-o parte haina ta, ca el să te observe!
. . . . . .
Curtezana și-a desfăcut sînii și dezgolit trupul și el a văzut frumusețea ei;
Ea nu s-a rușinat în timp ce observa ardoarea lui,
Ea și-a pus de-o parte haina și el a venit la ea". [2]

În cele din urmă l-a convins să vină în Uruk, la templul lui Anu și Ișter spre a-l înfrunta pe Ghilgameș; „omul cel plin de viață", plin de strălucită frumusețe, cel mai puternic din țară.

Cît a stat cu el, curtezana nu a fost numai o fiică a plăcerii, cum i se spunea, ci și un factor civilizator, contribuind în chip decisiv la umanizarea comportamentelor sale pînă la sosirea în Uruk, unde s-a încăierat cu Ghilgameș, ca doi tauri, pînă cînd Enkidu se recunoaște învins. Se leagă apoi între ei o mare prietenie care s-a

[1] Al. Dima, *Cuvînt înainte*, la op. cit., p. 15.
[2] *Gîndirea asiro-babiloniană în texte*, p. 112.

Scanned with OKEN Scanner

verificat și consolidat în aventurile pe care le-au trăit împreună.

Alături de principiul *prieteniei*, cel al *dragostei*, joacă un rol esențial în procesul de umanizare, femeia simbolizînd frumosul, blîndețea, sociabilitatea ; ea îl transformă pe Enkidu dintr-un animal cu chip de om, în tovarășul de lupte și de izbînzi al celui mai caracteristic exponent al umanității acelor vremi.

Cea dintîi aventură a fost aceea împotriva monstrului, teribilului Humbaba, păzitor al Pădurii Cedrilor, cu suflare de moarte, cu urlet de furtună, o adevărată groază pentru cei muritori. Ghilgameș se hotărăște să lupte împotriva lui, să-l ucidă, nu numai pentru a curma răul, dar și pentru a obține el însuși un bun renume. El se simte împins către astfel de mari aventuri și de acele neliniști ce-i bîntuie sufletul, în fața spectacolului nestatorniciei lucrurilor omenești.

Iată ce-i spune el lui Enkidu care-i atrage atenția asupra temerității și caracterului îndoielnic al unei expediții de luptă împotriva lui Humbaba, căruia Enlil însuși i-ar fi încredințat cele șapte Furii ca să vegheze la păstrarea Pădurii Cedrilor :

„Cine poate oare, prietene, să ajungă pînă la Cer ?
Doar zeii singuri și soarele domnesc acolo-n veșnicie,
Dar zilele muritorilor rămîn numărate !
Orice ar face oamenii, totu-i ca suflarea vîntului.
Ție, încă de pe acum, ți-e frică de moarte :
Ce s-a ales oare de puterea vitejiei tale ?
Ți-o voi lua-o înainte.
Să-mi strigi doar : «Dă-i înainte nu-ți fie teamă !»
Dacă trebuie să pier, să știu cel puțin că mi-am statornicit faima“. [1]

Episodul cu Humbaba dezvăluie cu pregnanță forța de umanizare și civilizatoare a eroului : Humbaba (sau Huwawa), înfricoșătorul paznic al pădurii de cedri este personificarea duhului pădurii ; el ilustrează natura virgină, nedomesticită de om, nesupusă țelurilor sale civi-

[1] *Epopeea lui Ghilgameș*, p. 59.

Scanned with OKEN Scanner

lizatoare, el ilustrează de asemena un aspect al religiei animiste a sumerienilor. Lăcașul său de taină este necunoscut. Unii vedeau în el un zeu, alții un demon. Lupta cu Humbaba nu este provocată aparent de el însuși, nu face, aparent, nici un rău, ci simbolizează confruntarea de puteri între omul pădurii — sălbaticul cu arme de piatră și omul orașului — civilizat, care folosește arme de fier. „Humbaba este într-un fel îndepărtatul strămoș al zmeului din basmele noastre, al căpcăunului care trebuie nimicit de puterea eroului — întrupare a vitejiei și a binelui". [1] Într-un fel, el este totuși întruchiparea unui rău care nu e pe placul lui Samaș — zeul soare, stăpînul luminii și tocmai de aceea nu pregetă să-i ajute pe cei doi eroi a căror luptă ne amintește de Theseu și Hercule sau de Sfîntul Gheorghe din mitologia creștină care ucide balaurul. Însăși zeița Ninsun, mama lui Ghilgameș îi aduce sacrificiu și-l roagă să-i ajute fiul. Dealtminteri acesta se îndoiește el însuși de reușita aventurii, nici măcar riscurile nu-i sînt favorabile. Această parte a poemului (Tăbliția a V-a), ca dealtminteri multe altele, are numeroase lacune, este foarte mutilată, astfel încît nu putem să ne dăm seama de desfășurarea luptei dar se pare că aceasta n-a mers prea bine, pînă cînd :

„Cerescul Samaș a ascultat de ruga lui Ghilgameș
Și împotriva lui Huwawa puternice vînturi,
El a dezlănțuit vîntul cel mare, vîntul de nord
Vîntul furtună, vîntul gheață și vîntul-năprasnic
Vîntul zăpușeală — opt vînturi s-au dezlănțuit contra lui și
Au izbit în față ochii lui Huwawa
Și îi e cu neputință să se miște înainte
Nu e nici în stare să se retragă înapoi". [2]

Și astfel a fost doborît ; sfîrșitul său îl cunoaștem, dintr-un vechi fragment babilonian, unde se arată că la moartea sa au gemut cedrii la mari depărtări, s-au cutremurat munții Hermonul și Libanu. În varianta asi-

[1] Al. Dima, loc. cit., p. 15.
[2] *Gîndirea asiro-babiloniană în texte*, p. 138.

riană, Ghilgameș a tras în țeapă capul lui Humbaba înaintea marii porți a Urukului.

O altă aventură primejdioasă a fost prilejuită de faptul că :

„Slăvita Ișter și-a aruncat un ochi spre frumusețea lui Ghilgameș"

și i-a cerut să devină iubitul ei, făgăduindu-i daruri bogate. Ghilgameș respinge iubirea zeiței deoarece știe ce au pățit toți cei ce s-au îndulcit din farmecele ei.

„Dacă te-aș lua de soție, știu ce mă așteaptă.
Nu ești decît un jăratec care se stinge cînd vine frigul.
O ușă rău închisă, care nu stăvilește nici vîntul, nici gerul.
Un palat care-și strivește războinicii ce-l apără,
Un elefant care-și smulge învelișul,
Ești păcura care mînjește pe omul ce-o duce
Burduful care se varsă peste omul ce-l poartă
Calcarul care face să se fărîmițeze zidul de piatră.
Berbecele de arc din care pustiește țara dușmanii,
Înălțarea care rănește piciorul celui ce-o poartă !
Care-i iubitul pe care l-ai îndrăgit pentru totdeauna
Care-i păsăruica ce ți-a fost mult timp pe plac ?", [1]

În continuare, Ghilgameș îi face un bilanț al iubirilor ei și al soartei lor nefericite. Furioasă, zeița s-a plîns lui Anu că a fost batjocorită, dîndu-i-se în vileag toate faptele ei cele urîte, cerînd să-i facă un taur ceresc care să-l lovească pe Ghilgameș, altminteri va zbdrobi ușile lumii de jos (ale infernului), înviindu-i pe morți, care-i vor depăși pe cei vii. Dar cei doi eroi au izbutit să ucidă Taurul cerului, iar Enkidu a trebuit să plătească cu viața, batjocura adusă zeiței Ișter. Pe patul de suferință, cuprins de un rău care nu iartă, el regretă că nu a rămas în starea naturală, îi blestemă pe curtezană și pe vînător că l-au adus în Uruk, dar Samaș îl ceartă, arătîndu-i binefacerile civilizației de care s-a bucurat. În cele din urmă, îi binecuvîntează, dar pe pragul morții are viziunea Infernului care-i sporește agonia și nonsensul unei morți lipsită de slavă.

---

[1] *Epopeea lui Ghilgameș*, pp. 22—23.

Scanned with OKEN Scanner

„Ziua în care el a avut visul s-a sfîrșit.
Copleșit este Enkidu, o zi, a doua zi,
Suferința lui Enkidu, pe patul lui sporește
A treia zi, a patra zi.
A cincea zi, a șasea și a șaptea ; a opta, a noua și a zecea zi
Suferința lui Enkidu în patul lui sporește.
A unsprezecea
zi și a douăsprezecea zi...
Istovit este Enkidu, în patul lui !
În fine, el cheamă pe Ghilgameș și-i spune lui :
„Prietene, ... m-a blestemat pe mine !
Nu ca un căzut în luptă trebuie să mor
Căci m-am temut de luptă...
Prietene cel care e ucis în luptă e binecuvîntat
Dar eu...“.[1]

După moartea lui Enkidu, Ghilgameș își jelește prietenul, iar starea sa de neliniște la gîndul morții sporește. Făgăduiește să-i ridice o statuie din aur și pietre scumpe.

„Luați aminte la ce vă spun, oameni, luați aminte,
Luați aminte la ce vă spun, Bătrîni, luați aminte“.
îl plîng pe prietenul meu Enkidu
Și, ca o bocitoare, jelesc îndurerat,
El era securea de la brîul meu, era brațul meu drept,
era spada de la cingătoare, scutul din fața mea,
veșmîntul sărbătorii mele, cingătoarea bucuriei mele,
O soartă crudă s-a abătut asupra lui și m-a lipsit de el !“[2]

Drama eroului continuă să fie mereu „aceea de a nu se putea salva de moarte. În toate faptele sale vitejești, îl însoțește această certitudine și nu-i dă pace... Foarte elevate sînt accentele durerii umane. Prin ele, poemul lui Ghilgameș se însuflețește cu o vitalitate, am spune, modernă și se plasează în prim rang în literatură, deși atît de amplă și bogată, a babilonienilor și a asirienilor“.[3]

---

[1] *Gîndirea asiro-babiloniană în texte*, pp. 148—149.
[2] *Epopeea lui Ghilgameș*, p. 144.
[3] Sabatino Moscati, *Vechi imperii ale Orientului*, pp. 109—110.

Scanned with OKEN Scanner

După ce-i aduce toate cinstirile cuvenite, Ghilgameș se hotărăște să plece către Utnapiștim în căutarea nemuririi. Ajungînd la muntele Mașu vede lei și-l apucă frica și *oameni-scorpioni* ce-i păzesc poarta, oameni a căror înfățișare e îngrozitoare, iar uitătura lor înseamnă moarte :

„Al căror nimb luminos depășește munții
Încît la apusul și la răsăritul soarelui ei păzesc soarele".

Dar oamenii-scorpioni (soț și soție) nu-i fac rău, socotindu-l vlăstar de zeu și, în parte, natură zeiască. Cînd le spune că a venit pentru Utnapiștim spre a-l întreba despre moarte și despre viață, Omul-Scorpion îi răspunde :

„Niciodată, Ghilgameș, un muritor n-a putut să facă așa ceva
Nimeni n-a călătorit pe cărarea muntelui
Pe douăsprezece poște se întinde al său lăuntru.
Întunericul e beznă și nici o lumină.
La răsăritul soarelui
La apusul soarelui".[1]

Dar el nu dă îndărăt, străbate un nesfîrșit drum printr-o beznă cumplită, pînă la grădina zeilor în care crește un pom fermecat, cu frunze și fructe din aur și pietre prețioase.

Urmează un nou episod semnificativ : întîlnirea cu *hangița Siduri*. După curtezana din Uruk, fiică a plăcerii, personaj episodic, întruchipare a eternului feminin, al cărei farmec umanizează pornirile sălbatice ale bărbatului (făcea parte din casta prostituatelor-preotese în serviciul templelor, cu o funcție socială recunoscută și ocrotită, pe care o îndeplineau chiar fiice de nobili), hangița Siduri este un alt personaj feminin ; ea locuiește pe îndepărtatul mal al mării, se ocupă cu comerțul cu vinuri, vinuri pritocite în teascuri de aur. Ghilgameș, după ce se prezintă, îi arată cine este, îi spune :

---

[1] *Gîndirea asiro-babiloniană în texte*, p. 153.

— „Hangiță, dacă obrajii-mi sînt scofîlciți și plecată mi-e fața.
Dacă mi-e inima îndurerată și chipul istovit,
dacă spaima mi s-a cuibărit în măruntaie,
dacă pe chip mi se vede că am străbătut cale lungă,
dacă fața mi-e arsă de ploi și de vînt,
dacă rătăcesc prin pustiu
e pentru că prietenul meu la care atîta țineam
cu care am trecut împreună prin toate primejdiile
Enkidu, la care atîta țineam,
cu care am trecut împreună prin toate primejdiile,
a urmat neînduplecata soartă a oamenilor.
Zi și noapte l-am plîns ;
nădăjduind că strigătele mele l-ar fi putut trezi,
n-am îngăduit să fie îngropat,
șapte zile și șapte nopți
pînă ce l-au năpădit viermii
De cînd m-a părăsit nu mai înțeleg nimic din viață.
Și nu încetez să tot umblu, ca un vînător care întinde capcane în inima pustiului
Dar acum, hangiță, de vreme ce te-am întîlnit,
spune-mi cum să scap de moartea de care întruna mi-e teamă." [1]

Dar hangița Siduri deși îi înțelege frămîntările, simbolizînd bucuriile simple ale vieții, fără neliniști metafizice, fără problematizări generatoare de tensiuni, comparînd cele pămîntești cu cele veșnice, îl sfătuiește să se bucure de *viață* atît cît trăiește.

— „O, Ghilgameș, unde rătăcești la voia întîmplării,
Viața veșnică, pe care o urmărești, n-o vei afla.
Cînd zeii au făurit omenirea,
au hărăzit oamenilor moartea.
Viața veșnică au păstrat-o pentru ei !
Tu, Ghilgameș, deci, cată să-ți îndestulezi pîntecele.
zi și noapte bucură-te și te veselește,
fiecare zi să fie o sărbătoare,
zi și noapte, joacă și cîntă :
pune-ți veșminte frumoase ;
împodobește-ți părul, spală-te bine cu apă ;

[1] *Epopeea lui Ghilgameș*, pp. 131—132.

Scanned with OKEN Scanner

ia aminte la copilul care te ține de mînă,
iubita să găsească la pieptul tău plăcere :
iată ce li se cuvine muritorilor". [1]

Dar aceste cuvinte nu puteau să aibă ecou în sufletul lui Ghilgameș cel care trăise între timp atîtea experiențe psihospirituale și care era hotărît să devină, prin nemurire, asemenea zeilor. Chiar dacă pentru aceasta va trebui să înfrunte primejdii mari sau să facă lucruri pe care nimeni nu le mai făcuse dintre muritori — trecerea mării, a cărei intrare e stăvilită de apele morții. Doar Ursanabi, luntrașul lui Utnapistim ar putea să-l treacă, dacă se va dovedi vrednic de asta ; îi destăinuie și acestuia chinurile lui.

Îl convinge pe Urșanabi să-l ia, străbate cu greu apele morții și ajunge în cele din urmă la Utnapiștim, evlaviosul rege din Șuruppak, cel din urmă rege de dinaintea Potopului, un Noe babilonian — al cărui nume este *Cel-Prea-Înțelept*. Marile lui însușiri l-au determinat pe Ea, atunci cînd Enlil s-a hotărît să distrugă lumea, să fie singurul supraviețuitor al cataclismului ce avea să înece toată omenirea. Dealtfel, iată ce-i spune acest zeu înțelept lui Enlil furios că a fost salvat un om cu familia lui de potop :

— „O, tu, cel mai înțelept dintre zei, Enlil cel Viteaz,
cum ai dezlănțuit potopul fără să te gîndești ?
Pedepsește-l pe păcătos pentru păcatele sale,
pedepsește-l pe ucigaș pentru nelegiurile sale,
dar nu fi pătimaș, ca să sufere cel nevinovat,
chibzuiește din timp, ca cel nevinovat să nu sufere pe nedrept !
În locul potopului, pe care l-ai dezlănțuit,
ar fi fost mai bine să te fi azvîrlit ca un leu
asupra oamenilor, să-i fi sfîșiat,
În locul potopului, pe care l-ai dezlănțuit,
ar fi fost mai bine ca foametea să fi pustiit țara,
în locul potopului pe care l-ai dezlănțuit,
ar fi fost mai bine ciuma (Irra) să fi bîntuit printre oameni". [2]

---

[1] *Epopeea lui Ghilgameș*, p. 132.
[2] Op. cit., pp. 152—154.

Scanned with OKEN Scanner

Utnapiștim îi destăinuie deci taina potopului, acel secret al zeilor care i-au adus lui însuși nemurirea. După cum am văzut, descrierea potopului este magistrală, inaugurînd acele viziuni tragice de proporții cosmice din care face parte și Apocalipsa creștină. Lui însuși, lui Ghilgameș, salvat din ghearele morții, îi spune în cele din urmă :

— „Ghilgameș, ai venit pînă aici, ai îndurat multe, ai suferit,
Ce să-ți dăruiesc ca să te întorci în țara ta ?
Ei bine, o să-ți dezvălui, Ghilgameș, o taină,
o să-ți spun un lucru neștiut oamenilor.
Privește această buruiană asemănătoare lyciului spinos,
Spinii ei sînt ca ai trandafirului, așa că îți va înțepa mîinile
dar dacă vei apuca această buruiană, vei dobîndi nemurirea". [1]

Ghilgameș îi încearcă imediat puterea și convingîndu-se de forța ei tămăduitoare de moarte și de spaima morții, de aceea o numește „Omul întinerește la bătrînețe". După cum se știe, la înapoiere, pe cînd el s-a băgat înăuntru să bea din apa unui izvor rece, un șarpe i-a furat planta, răpindu-i astfel pentru totdeauna șansa de a obține nemurirea.

„S-ar părea că eșecul eroului vine din neputința speciei înseși... Căutător al nemuririi, Ghilgameș nu este un înfrînt, nu se anihilează ca om, ci se afirmă. El semnifică luarea la cunoștință a omului de propria sa condiție. Astfel încît, ceea ce ar putea să pară drept înfrîngere, este un dar mai de preț decît nemurirea, și anume conștiința de sine (se înțelege la nivelul posibil în epocă). Erou civilizator, el face posibilă valorificarea omului în acte autentic omenești. Pierderea ierbii nemuririi și revenirea în Uruk, poate că semnifică primul gest al luării realiste de cunoștință a omului de sine, fiindcă unei călătorii — în fond, de descoperire — îi urmează opera umană. Ghilgameș se dedică semenilor, ca un om între oameni." [2]

---

[1] *Epopeea lui Ghilgameș*, pp. 156—157.
[2] Gheorghe Vlăduțescu, *Introducere în istoria filosofiei antice*, pp. 133—134.

Scanned with OKEN Scanner

„În marele epos al eroului Ghilgameș, cel dintîi epos al omenirii, cunoscut pînă astăzi — spunea Lucian Blaga — ni se vorbește printre altele și despre colindările și peripețiile acestuia în căutarea nemuririi vieții terestre. Ghilgameș izbutește să ajungă pînă în *insula fericiților*, unde trăiește și Utnapiștim, care nu este altul decît Noe al sumero-babilonienilor, adică omul care se salvează de catastrofa potopului într-o corabie. Utnapiștim se înduplecă să destăinuiască lui Ghilgameș, cum ar putea să ajungă la nemurirea vieții... Învingînd neînchipuite obstacole, el ajunge în sfîrșit pînă la împărăția morților...". [1]

Există în aceste mituri amplu dezvoltate cu desișuri de basm, ceva din sentimentul tragic, ce s-a transmis și în unele mituri în Vechiul Testament. Asemenea mituri s-au putut naște numai în spiritul unui popor care afirma viața așa de mult, încît o dorește nemuritoare și care simte nevolnicia pămîntească a omului ca efect tragic al unei întîmplări, care ar fi putut să nu fie. Viața noastră pămîntească ar fi, în lumina acestui sentiment, o nemurire pierdută, căci omului i s-a dat posibilitatea și prilejul de a obține nemurirea și numai o simplă întîmplare... o slăbiciune, face ca suprema ocazie să fie pierdută". [2]

Ultima tăbliță a poemului, pare a fi un adaos oarecum străin, deși e un text de origine sumeriană. Este vorba mai întîi de un arbore ce creștea pe marginea Eufratului, puțină vreme după crearea lumii. Inanna (Ișțar) l-a luat, după ce a fost dezrădăcinat de vîntul din sud, și l-a plantat în grădinița ei din Uruk, cu scopul de a-l folosi ca lemn de construcție pentru patul și scaunul ei, dar în cele din urmă a făcut din baza arborelui, pentru Ghilgameș, două instrumente muzicale — un *pukku* și un *mikku*, dar într-o zi, în timpul ritualului ceremoniei, aceste instrumente au căzut în lumea de jos, unde Enkidu vrea să le caute pentru a i le aduce. Totul este confuz, raporturile înseși dintre cei doi eroi

---

[1] Lucian Blaga, *Trilogia valorilor*, pp. 19—20.
[2] Ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

sînt schimbate. Poemul se încheie obscur, după multe mutilări și interpolări, cu redarea grozăviilor infernului.

Există în poemul analizat o thanatologie și o escatologie magică, care deschide perspectivele permanenței și nemuririi sufletului uman pentru a-l reda timpului vieții, prin convertirea dramei cunoașterii în propria sa apoteoză. Epopeea lui Ghilgameș este o capodoperă de tip faustian; Ghilgameș trăiește din plin drama neputinței de a învinge moartea, dar întreaga sa fire îl împinge să caute cu disperare fericirea prin glorie sau prietenie. Nucleul filosofic central îl constituie eterna tragedie umană provocată de groaza morții și apriga năzuință de a o birui, ambele străvechi teme ale folclorului universal. Mircea Eliade a demonstrat prezența ideii de supraviețuire încă la populațiile primitive din paleolitic, îndeosebi sepulturile, înhumări orientate spre răsărit, legînd soarta sufletului de traiectoria soarelui, deci speranța „renașterii", a unei postexistențe într-o altă lume. În cazul lui Ghilgameș, acesta dorește însă nemurirea nu într-o existență postsepulcrală, ci aici, pe pămînt.

Influențele acestei epopei sînt imense, dacă n-ar fi să ne referim decît la toate elementele biblice care se inspiră din această epopee. Astfel, în afara figurii lui Utnapiștim, Noe biblic, și a simbolului șarpelui perfid mai distingem: paradisul biblic — ținutul Dilmun; cele patru brațe ale fluviului din paradis: Filson-Gihon, Tigrul-Eufrat; zeița Aruru îl făurește pe Enkidu, întocmai ca dumnezeul biblic pe Adam; anticiparea *Stixului*, între pămîntul roditor și Marea Primordială; tema zeului care moare și învie: zeița Inanna (Ișstar) este omorîtă de sora ei, zeița Ereskigal, regina Infernului, dar Ninșagar, sfetnicul ei credincios îi aduce licoarea vieții de la zeul înțelepciunii și o învie. Găsim în ea o permanentă pendulare, o dialectică subtilă între divin și omenesc. Însăși mama eroului principal este de natură divină, iar zeul Samaș îl sprijină în lupta contra lui Humbaba, ca o luptă contra răului. Dar, așa cum remarca prof. I. Banu trebuie să ținem seama de:

a) *neputința unor zei*, de inferioritatea lor morală față de oameni, de răutatea unora din ei — cum ar fi Ișstar ale cărei blesteme și gînduri de răzbunare nu-i

provoacă lui Ghilgameș nici un rău, așa cum Samaș se dovedește neputincios față de forța magică a lui Enkidu ; Enlil îl creează pe Humbaba, cumplit dușman al omului pe care-l împiedică să folosească pădurea de cedri ;

b) *insultarea zeilor*, lupta contra creaturilor ostile omului și uciderea lor. „Toate aceste manifestări de adversitate față de zei culminează prin acte în care nu mai e vorba doar de ostilitate față de isprăvile unuia sau altuia dintre zei, ci de acțiuni *practice* directe prin care omul încearcă *să suprime* deosebirea dintre sine și zeu, să smulgă de la zei esența lor divină spre a ajunge asemenea lor“.[1]

Ceea ce predomină, în ultimă analiză, este omul și nu zeul. Zeii și faptele lor sînt doar fundalul, cadrul în care se desfășoară drama eroului. Tocmai ceea ce este omenesc îi conferă o semnificație durabilă și o valoare universală. Tendințele și problemele ce străbat acest poem sînt comune oamenilor din toate țările și din toate timpurile : nevoia de prietenie, devotament, dorința de renume, de glorie, dragostea de aventuri, de fapte eroice și mai ales anxietatea față de gîndul morții, care domină toate celelalte teme prin setea nestăvilită de nemurire. De aici un accent profund uman, acea forță elementară a tragicului care conferă eroului o noblețe aparte.

Ghilgameș ilustrează așadar una din marile teme ale omului, povestea sa „desfășoară treptele ridicării conștiinței de la înțelepciunea senină a muritorului consumator de bunuri, pînă la gravitatea căutătorului de absolut“,[2] ține de însăși condiția umană ca omul să nu fie satisfăcut de vremelnicia lucrurilor. El este reflexiv, are gustul curiozităților grave și împlinește o altă ipostază a conștiinței : setea de nemurire, dorința de a scruta destinul pentru a afla sensul condiției sale, ca în cazul lui Ghilgameș care a uitat de larma armelor și de fiicele plăcerii, de risipirea în lucruri, de înțelepciunea lumească spre care-l îndrepta cu atîta convingere Siduri,

---

[1] Ion Banu, *Filosofia Orientului antic*, p. 110.

[2] Gabriel Liiceanu, *Ghilgameș sau ipostaza metafizică a conștiinței*, în „Revista de filosofie“, nr. 2/1968, p. 217.

Scanned with OKEN Scanner

lansîndu-se în cîmpul cunoașterii morale, al filosofiei căutării secretului veșniciei.

Finalul poemului nu e de fapt un final, ci o deschidere, nu este o prăbușire, ci o lecție — cea mai importantă și sublimă lecție, și anume aceea că nemurirea nu trebuie căutată acolo unde o căuta Ghilgameș. Există o *transcendență a omului,* dar aceasta constă în depășirea nu a condiției umane pur și simplu, ci a condiției sale telurice de ființă muritoare și în aspirația către nemurire. Dar la nivel biologic, nemurirea nu e posibilă decît prin perpetuarea speciei. Omul nu poate avea nici conștiința morții, nici ideea de nemurire decît prin cultură. Cultura este singurul teritoriu în care omul își poate prelungi viața dincolo de limitele biologice. Cultura este mărturia concretă a nemuririi omului ca ființă spirituală, care știe nu numai să se adapteze la exigențele vieții practice, ale nevoilor imediate, dar să le și depășească, asumîndu-și riscurile unui eroism intelectual, al unei aparente gratuități pentru că, în ultimă analiză, este vorba de satisfacerea unor nevoi spirituale mai adînci, pe un plan mai înalt, este vorba de trăirea și racordarea la o ierarhie superioară de valori.

Ghilgameș însuși, omul acelor civilizații îndepărtate, a presimțit, a intuit că pe acest plan trebuie căutată nemurirea omului, dar n-a reușit s-o realizeze, n-a reușit să reflecteze conștient la aceasta. Dar în sens real, prin existența și destinul real al acestui îndepărtat strămoș al nostru, el a reușit totuși să dea expresie unui sens adînc al nemuririi.

Această temă a morții și nemuririi va fi prezentă ca o temă de tulburătoare meditație în alte orizonturi de cultură, de un interes covîrșitor de pildă la egipteni, la indieni și la vechii daci.[1]

---

[1] Asupra concepției dacilor și a folclorului nostru despre moarte și nemurire, despre mitul jertfei, cf. Al. Tănase, *Eseuri de filosofia literaturii și artei,* pp. 203—227.

Scanned with OKEN Scanner

C. Cultura egipteană

1. Egiptul este mai mult decît un dar al Nilului

„Mi-a plăcut Egiptul ca nici un alt colț al lumii ; trăiam într-o liniște deplină. Nici o boală, nici o obligație nu m-au reținut de la munca mea literară, iar moștenirea culturală a trecutului care mă înconjura din toate părțile, mă inspira. În vremea aceea încă nu existau pe Nil poduri de căi ferate și nici baraje, corăbiile mai puteau naviga și ancora unde voiau, iar locurile unde puteai uita cu desăvîrșire Europa mai erau numeroase".

(Archibald Henri Sayce, asiriolog englez, 1845—1933)

Se repetă de două milenii și jumătate formula succintă și exactă a lui Herodot că Egiptul este un dar al Nilului. Este primul lucru pe care-l află despre Egipt și copiii care învață la școală istorie universală. Un vechi imn egiptean începe cu cuvintele (pe care Sabatino Moscati le pune în fruntea incursiunii sale în această civilizație numită *civilizație de oază*) : „Vigoare vouă, ape ale Nilului, care țîșniți din pămînt și în revărsarea voastră dați rod îmbelșugat Egiptului". Dacă, cultura Egiptului ar fi rămas într-adevăr o civilizație de oază și la figurat, deci o civilizație neolitică, o cultură agricolă înfloritoare și atît, atunci formula citată, ar fi întru totul îndestulătoare. Egiptul ar fi rămas *Țara*

Scanned with OKEN Scanner

marelui Hapi [1] și nimic mai mult. Dar nu a fost să fie așa. S-a zămislit și a înflorit aici una dintre cele mai interesante, mai originale culturi ale lumii. E greu să ne imaginăm azi peisajul cultural al lumii antice ca și evoluția ulterioară a culturii fără Egipt, care — în această ipostază maiestoasă, universalistă, plină de măreție este, înainte de toate, un dar al omului egiptean, atît de mult deosebit de cel mesopotamian, al omului modest, surîzător, de o nespusă candoare, care „ne oferă cea mai senină, cea mai veselă, cea mai vie experiență umană din cît am avut și vom avea prilejul să întîlnim. Venind din lumea civilizațiilor mesopotamiene, atît de întunecate în solemnitatea lor avem senzația unei diferențe profunde". [2]

Dealtminteri, este cazul să spunem că cultura egipteană a exercitat o mai puternică influență asupra celei grecești, și prin ea asupra culturii europene decît oricare altă cultură a Orientului.

„Nu numai arta egipteană și monumentele colosale au atras prin frumusețea tainică și prin splendoarea lor enigmatică pe grecii vechi și pe romani, ca și pe cei de azi ; călătorii veneau să găsească mai cu seamă cultura egipteană, «înțelepciunea egipteană» pe care au cunoscut-o Thales, Pitagora, Herodot, Platon, Solon, Licurg sau Plutarh... Dincolo de fascinația pe care o poate exercita asupra omului modern, venit să contemple ca turist străvechile monumente egiptene și uluitoarea sa artă, în picturile din morminte, în basoreliefuri și în statui se regăsește perenitatea naturii umane, aceeași ca și dorințele, aspirațiile și țelurile sale, dar mai ales ca rațiune a sa...

Dar muncind cu greu, într-o căldură înăbușitoare, generații peste generații de țărani și meseriași egipteni au înălțat opere de artă nemuritoare, care exercită o atracție uluitoare asupra tuturor celor ce le contemplă. Piramidele, obeliscurile, picturile din morminte, coloa-

[1] Este vorba de zeificarea Nilului și reprezentarea sa sub forma unui bărbat bine hrănit și cu o burtă încrețită de grăsime, cu o coroană de plante acvatice pe cap.

[2] Sabatino Moscati, *Vechi imperii ale Orientului*, p. 130.

Scanned with OKEN Scanner

nele templelor, lasă omului modern venit să-l admire, dar și să le înțeleagă o amintire stranie, reușind să-l transpună în altă lume, cu secole în urmă". [1]

Iată și o apreciere de la începuturile egiptologiei, ale cărei baze au fost puse de Jean François Champollion :

„Totul a fost singular sau misterios în această țară pe veci celebră. Primele pagini ale analelor umane ne întrețin cu imensele sale lucrări și cu gloria sa". După ce evocă Nilul, sacralizat, tatăl Egiptului, Champollion scrie în continuare : „Fenomene morale dintre cele mai mari se desfășoară pe acest pămînt de la originea societăților umane. Valea Nilului s-a bucurat foarte mult timp de calmul atît de necesar națiunilor ca și indivizilor pentru a elabora idei mari și a întemeia pe baze solide fericirea publică sau familială". [2] Există în aceste aprecieri o bună doză de idealizare, dar nu putem să nu subscriem și azi, în bună măsură, la astfel de aprecieri. Înțelepții egipteni s-au atașat cu o rară predilecție față de tot ceea ce era în sine adevărat, util și durabil. „Spiritul nostru se emoționează profund față de spectacolul acestei organizări morale și politice a vechiului Egipt care pare a fi ieșit din mîna Creatorului [...] dotată cu instituțiile cele mai necesare existenței și dezvoltării sale sociale". [3]

2. Arta ca mijloc de a învinge moartea (unele caracteristici ale culturii egiptene)

Ne-am despărțit de Ghilgameș cu gîndul că acesta nu a fost chiar un învins, că eșecul său s-a transformat într-o victorie. Este drept că n-a putut afla *secretul*

[1] Constantin Daniel, *Civilizația Egiptului antic*, Editura Sport-Turism, București, 1976, pp. 7, 8, 9.

[2] M. Champollion Figeac, *Egypte ancienne*, Paris, Firmin Didot Frères, Editeurs, MDCCCXXXIX, pp. 1—2.

[3] Ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

nemuririi, dar aceasta pentru că nu știa unde să-l caute. În dialectica dintre material și spiritual, teluric și ceresc, cultura babiloniană a privilegiat, cum am văzut, cum rezultă și din somptuoasele sale reliefuri, elementul material, telurieul și animalicul. Ghilgameș însuși, deși cea mai acută, mai înaintată expresie a conștiinței de sine a omului babilonian, își imagina teritoriul nemuririi în ordinea temporal-materială a lucrurilor, în sfera existenței biologice și nu în ordinea faptelor spirituale ale civilizației. Pînă la urmă se pare că a intuit totuși acest adevăr profund de vreme ce, întors la Uruk îl ia pe Ursanabi, urcă pe zidurile cetății, arătîndu-i cu mîndrie construcțiile monumentale. Într-adevăr, prin toate faptele sale de erou civilizator, prin tot ceea ce a făcut, înfruntînd chiar pe zei, spre a smulge naturii sălbatice zone de frumusețe, de cultură, el și-a cîștigat dreptul la nemurire.

În comparație cu această stare de lucruri, cu sistemul de mentalități și reprezentări al omului babilonian, în cultura egipteană pe primul plan s-a aflat întotdeauna, în chip hotărîtor, *dimensiunea spirituală.* Un echilibru strălucit și dinamic al celor două elemente vom afla în cultura greacă, dar fără lecția Egiptului — care a exercitat o adevărată fascinație pentru greci — le-ar fi fost mult mai greu acestora să ajungă la propria lor formulă spirituală. Iată de ce am socotit necesar, înainte de a pătrunde mai adînc în miezul acestei culturi, să mă opresc asupra unor caracteristici definitorii ale sale:

1. O primă caracteristică a culturii egiptene — prezentă într-o măsură mai mică și în alte culturi antice ale Orientului — este *primatul arhitecturii,* care-și subordonează celelalte forme de artă. Elie Faure spunea că măreția unică a artei egiptene stă în aceea că ea singură, timp de 5—6 000 de ani, a rămas pînă la moartea sa, dominată de *arhitectură,* de o concepție arhitecturală de nezdruncinat a universului. Este o artă ermetică, închisă, solidară, solemnă, nu acceptă detaliul pitoresc, anecdota, întîmplarea — reușind totuși să rămînă uma-

Scanned with OKEN Scanner

nă, prin simplitatea ei. Dacă vrem să înțelegem cu adevărat arta universală și nenumăratele sale manifestări în spațiu și timp, trebuie să fi pătruns acest caracter esențial al artei egiptene din care au ieșit prin intermediul Greciei, aproape toate formele cunoscute în lume.

2. În cultura egipteană găsim pentru prima dată *cultivarea frumosului* ca plăcere estetică adîncă, neumbrită de nici un fel de considerente exterioare. Nicăieri nu se poate vorbi într-un sens mai propriu de măreția anonimatului. Este adevărat că nu exista un cuvînt anume pentru *frumusețe*, cuvîntul *Nofir* însemna deopotrivă *binele, perfecțiunea, frumosul, utilul* — ceea ce este deosebit de semnificativ nu numai pentru sincretismul valorilor, dar și pentru modul unitar de trăire și experimentare a lor sub egida aureolantă a frumosului. Am avut prilejul să admir îndelung o statuie a lui Mikerinos la Boston (Museum of the fine arts), o adevărată capodoperă a sculpturii, deși astfel de statui nu erau executate spre a fi expuse, prezentate oamenilor, ci erau închise, în camera funerară. Putem să ne imaginăm tragismul intrinsec al unei arte care cultivă la grad înalt frumosul, deși nu era destinat *comunicării* și înfrumusețării vieții, modelării sufletești a oamenilor vii, ci glorificării morții, mai exact înnobilării unei presupuse existențe postsepulcrale. Nicolae Iorga observa că „această artă capătă un caracter de rafinare, de spiritualizare, pe care n-o avusese pînă atunci... Singura legătură cu lumea este prin intermediul religiei...“.[1] Marele istoric scria de asemenea: „În bogăția de artă mistică a Egiptului, se învederează mai mult decît oriunde acea vrajă care se ascunde în artă, începînd din timpurile preistorice și care se continuă prin influența misterioasă ce pleacă de la orice adevărată înfățișare artistică pînă azi...“.[2]

Ar fi eronat să credem că arta egipteană este lipsită de orice *finalitate umană*, că ea este doar o purtătoare de simboluri religioase; numai că ea e concepută oarecum *sub specie aeternitatis*; frumosul artistic este,

[1] N. Iorga, *Materiale pentru o istoriologie umană*, p. 112.
[2] N. Iorga, op. cit., p. 166.

Scanned with OKEN Scanner

ca să spunem așa, un vehicol cosmic către ipostazele cele mai înalte, mai durabile și permanente ale omenescului, acolo unde omul se asemuie zeilor, dar la care nu putem ajunge, fără complicate ritualuri și simboluri religioase.

„A fost nevoie, scrie Alpatov, de apariția unor noi popoare și a unor noi forme de viață socială pentru ca să fie învinsă opoziția dintre natural și spiritual în artă, pentru ca să nu mai fie nevoie ca o operă de artă să-și justifice existența numai prin tainica ei putere de influență, pentru ca reprezentările să nu mai aibă nevoie de interpretări teologice și pentru ca omul să nu ajungă la desăvîrșire abia după moarte și printr-o așa zisă asemănare cu divinitatea". [1]

3. O trăsătură de *originalitate* a culturii egiptene constă în caracterul *sintetic* și în *profilul ei clasic.* O operă egipteană nu poate fi niciodată confundată cu una din Babilon și Asiria. În istoria artei mai cu seamă, Egiptul ocupă un loc important deoarece aici *arta este un mijloc de a învinge moartea.* Omul obține nemurirea prin forma desăvîrșită a unei opere creată pentru el. Arta nu contribuie doar la preamărirea puterii, la apărarea contra forțelor răului, ci reprezintă o perfecțiune mai înaltă de ordinul frumuseții ; corpul zvelt, frumos al femeii ce se schițează sub îmbrăcămintea ușoară a fost preamărit în poezie și artă, pentru prima dată în Egipt — în cultura greacă se va ajunge la reprezentarea frumuseții feminine abia în epoca elenistică, prin Praxiteles. De aceea, Egiptul anticipează multe caracteristici ale artei grecești și nu întîmplător grecii au arătat atîta venerație pentru realizările egiptenilor. Platon aprecia foarte mult arta egipteană și o recomanda ca model contemporanilor lui. Cu precizarea că *clasicismul grec* se apropie nu de arta eclectică tîrzie a Egiptului ci de formele severe și grandioase ale Vechiului Imperiu.

4. Cultura egipteană *este strîns legată de rituri și magie, de religie și scriere ;* Egiptul cultiva *tipul artis-*

[1] Mihail Alpatov, *Istoria artei*, I, p. 105.

tic constituit odată pentru totdeauna, imuabil și *ritul*. „Construirea monumentelor funerare și ridicarea statuilor formau, alături de cîntecele religioase, de rugăciunile și dansurile sfinte, latura rituală a religiei antice egiptene". [1]

Arta plastică a Asiei a fost multă vreme legată de *scrierea ideografică*. Această trăsătură e mai puternică în Egipt; în Orient scrierea ideografică a fost înlocuită cu *scrierea cuneiformă*, dar în Egipt inscripțiile sfinte, hieroglifele, și-au păstrat caracterul figurativ, executate adesea de artiști care lucrau aceste semne cu aceeași meticulozitate ca la picturile murale și reliefuri. [2]

Această trăsătură caracteristică a artei (și culturii) egiptene a fost pusă în lumină și de Constantin Daniel în mai multe din scrierile sale: „Imperiul egiptean, a cărui civilizație a străbătut cu o mare strălucire o perioadă de trei milenii [...] avea să dezvolte, pe tot parcursul existenței lui, o artă nu numai de neconfundat în trăsăturile ei specifice, ci și de o impresionantă continuitate stilistică". [3]

Deși legată de *religie* și *scriere*, arta egipteană s-a dezvoltat extraordinar, ajungînd la o măiestrie incomparabilă. Egiptenii au înțeles, ca puține alte popoare, importanța vitală a artei și numeau pe artiști creatori de viață. Ei credeau că primul om a fost plămădit din lut de zeul Chnum *more artistico*.

5. *Omogenitatea și unitatea de stil* constituie o altă trăsătură definitorie a culturii egiptene, conservată în cursul îndelungatei sale evoluții. „Această pecete originală a artei egiptene reflectă caracterele generale ale unei mentalități. S-a văzut în ea [...] efectul influenței exercitate de către vastele peisaje însorite, de către contrastul izbitor dintre culturi, rod al muncii omului și deșertul arid, unde fenomenele cosmice se succed cu regularitate într-o armonie de nimic tulburată. Caracterul static al artei egiptene atît în arhitectură, cît și în

[1] Mihail Alpatov, op. cit., p. 83.
[2] Idem.
[3] Constantin Daniel, *Arta egipteană și civilizațiile mediteraneene*, Editura Meridiane, București, 1980, p. 5.

Scanned with OKEN Scanner

sculptură și basorelief, claritatea compoziției, refuzul contrastelor, optimismul expresiei, ar decurge deci din condițiile naturale în mijlocul cărora poporul egiptean și-a elaborat civilizația". [1]

Într-o și mai mare măsură, cultura egipteană era pătrunsă de sensuri religioase, religia, miturile, constituind *nucleul* și *matricea* sa *ideologică*; arhitectura — mormintele, piramidele, templele, obeliscurile, *arta statuară*, *relieful* și *pictura*, *literatura* aveau în primul rînd nu o finalitate artistică, ci una magico-religioasă, fiind subordonată scopului mîntuirii și perpetuării veșnice a omului, după săvîrșirea sa din viața terestră. Și dacă totuși, cultura egipteană ne-a lăsat o mare artă, uluitoare valori artistice prin sensibilitatea, armonia și frumusețea operelor sale, putem să ne imaginăm cît de puternic, cît de viguros și sigur era instinctul artistic al acestui popor.

6. *Caracter aulic*: arta, cultura egipteană, în general, este în bună măsură o *artă aulică*, cu un repertoriu tematic elaborat la curte; fiecare faraon avea pretenția de a impulsiona și promova un stil deosebit, dar totdeauna adînc legat de tradiție. În virtutea orientării funciare a civilizației egiptene spre trecut, spre „vîrsta zeilor", cînd totul fusese desăvîrșit pe pămînt. Cînd nu era în mod strict o artă aulică, arta egipteană era vocea anonimă, voce mută a mulțimii zdrobite și care privea înăuntrul ei cum tresare spiritul și speranța.

Grandoarea artei egiptene a fost cumplit de scump plătită: o sută de generații nimicite spre a clădi munți, oameni trudind din greu în munci care întrec puterea omenească (tehnica era neolitică), femei urîțite înainte de vreme de sărăcie și de prea mulți copii născuți, copii schilodiți înainte de a se naște sub greutatea invizibilă a servituților seculare. [2]

Artistul egiptean este el însuși un lucrător, un sclav care muncește sub amenințarea bîtei ca și ceilalți. Cunoaștem mii de nume de zei și preoți, de regi și căpe-

---

[1] Etienne Drioton, Pierre Du Bourguet. *Arta faraonilor*, vol. I, Editura Meridiane, București 1972, p. 35.

[2] Cf. Elie Faure, *Istoria artei*, p. 104.

Scanned with OKEN Scanner

tenii ale armatei, dar nu știm aproape pe nici unul din cei care au exprimat adevărata gîndire a Egiptului, aceea care trăiește și acum în piatra mormintelor.

7. *Hieratismul și relația profan—sacru* — iată una dintre cele mai caracteristice trăsături ale culturii egiptene. În această cultură, ca și mai tîrziu, în cultura bizantină, distincția dintre profan și sacru este mai dificil de făcut, mai ales în arta aulică. Puterea regală era pentru supuși de esență divină, prin transmiterea sîngelui lui *Horus*, care asigură continuitatea prerogativelor divine.

Arta egipteană e încremenită într-un *hieratism*: monumente gigantice, cu forme geometrice perfecte, atitudini înțepenite ale statuilor, mișcări fixate odată pentru totdeauna în scenele în relief sau pictate; „...monumentele și obiectele caută frumusețea ca pe un omagiu ce urmează a fi adus, ca pe o extindere, pe planul infinitului, a liniilor și volumelor a căror sinteză vizibilă, exprimă unitatea interioară a fiecărei ființe și a fiecărei realități. Departe de a fi reproducerea unei armonii pur exterioare, pentru a deveni în cele din urmă profană, arta egipteană este sufletul lucrurilor, sufletul artistului și mai mult decît al artistului, sufletul omului către divinitate". [1]

Cadrele sînt convenționale, dar ceea ce dă viață e fuziunea liniilor esențiale, proporțiile părților, decorația stilizată și simbolică, jocurile subtile ale planurilor și ale curbelor.

Arta egipteană este o operă echilibrată care purcede din zonele profunde sau înalte, asigurînd întotdeauna prioritatea lăuntricului și invizibilului, mărturie a unui echilibru de supremă grandoare — echilibrul înălțimilor. N. Iorga spunea că această artă rămîne în general umană, fără tendința spre supranaturalul compozit și monstruos al Asiriei.

În afară de asta, există la egipteni „un simț artistic instinctiv, motiv pentru care adesea schemele și convențiile sînt depășite și determină realizări de imediată

[1] Sabatino Moscati, *Vechi imperii ale Orientului*, p. 174.

Scanned with OKEN Scanner

și eficace vivacitate, de intens subiectivism, de o profundă și elegantă armonie". [1] De aici, corespondența cu realitatea, dinamismul elementelor și faptul că hieratismul, staticitatea „se dizolvă în această inspirație imediată și realistă". [2]

3. Principiul faraonic sau falsa aspirație către absolut

Cultura egipteană s-a dezvoltat aproape în același timp cu cea asiro-babiloniană, ca un nou *centru cultural* de importanță excepțională. Însuși *cadrul geografic,* particularitățile acestuia, au favorizat, în jurul anului 3000, geneza unei civilizații profund originale, „amestec extraordinar de personal, de tradiție arhaică și de creații de avangardă, măreț subiect de studiu pentru egiptologie și de reflecție pentru umaniști". [3]

Sub raport antropologic, această cultură ridică mari dificultăți de a stabili caracterul *etnic* al poporului care a creat-o. A spune că egiptenii sînt *hamiți,* urmași ai legendarului *Ham*, un alt fiu al lui Noe, nu are o mai mare valoare de cunoaștere decît că semiții sînt urmașii lui *Sem,* de asemenea fiu al lui Noe; este o convenție ce trebuie să-și găsească acoperirea în caracteristici de ordin antropologic, lingvistic și cultural.

Sub raport social-economic, cultura egipteană este firește, influențată de modul de organizare a societății egiptene. Unitatea socio-economică de bază este și aici *obștea sătească,* cu deosebirea că șeful statului, *faraonul* este proprietar absolut al întregului Egipt. Denumirea ca atare a acestuia, transmisă de *Biblie,* desemna la

---

[1] Sabatino Moscati, *Vechi imperii ale Orientului,* p. 174.
[2] Idem.
[3] *Enciclopedia civilizației și artei egiptene,* Georges Posener, în colaborare cu Serge Sauneron și Jean Yoyotte, tradusă de Radu Florescu și Gloria Ceacalopol, Introducere de Radu Florescu, Editura Meridiane, București, 1974, p. 107.

Scanned with OKEN Scanner

început *palatul* și apoi pe cel ce-l stăpînea și a apărut în primul mileniu î.e.n., dar niciodată nu a servit drept titlu autentic al regelui. Ramses al II-lea, de pildă, era denumit Horus, „Taurul victorios", iubit de *Maat* — un fel de încarnare a adevărului și justiției și care pe plan cosmologic înseamnă echilibru al universului, raport armonios al elementelor sale, coeziunea lor necesară, interacțiunea forțelor ce asigură ordinea universală a elementelor sale constitutive esențiale, logos și etos; faraonul mai era denumit „Cel ce apără Egiptul și supune țările străine", „bogat în ani, preamărit în victorii," „Fiul lui Ra și stăpîn al coroanelor". El era zeificat, dispunea de puteri magice, avea darul omniștiinței, „ochii săi scînteiază străfundurile oricărei ființe"; tot ce poruncește se realizează, asigură fericirea supușilor, apără pe cel slab și face să domnească dreptatea. Nici măcar Ramses, cu atît mai puțin unii faraoni nevolnici nu corespundea, în fapt, tuturor acestor atribute, dar aceasta nu avea nici o importanță. Important era modelul ca atare, ce gîndeau, ce trebuiau să gîndească supușii despre faraon, nu cum era el în realitate. Și cum puteau să gîndească de vreme ce era considerat fiul (carnal, nu doar spiritual) al zeului: nașterea faraonului era echivalentă cu nașterea unui zeu. Și are loc cu ajutorul zeițelor moașe. Nașterea miraculoasă se realizează în ziua suirii pe tron, cînd are loc misterul încoronării cu scene multiple. Regele este însuși Horus reîncarnat, care primește moștenirea (succesiunea) tatălui său Osiris, fiul lui Amon; orice schimbare dinastică are o semnificație cosmică; înseamnă moarte, haos, este amenințată însăși ordinea universului. Înălțarea pe tron restabilește echilibrul naturii. „Armonia lumii depinde de condiția regelui, el trebuie să-și păstreze toate forțele pentru bunul mers al cosmosului".[1] De aici ceremonialul complex, asemănător cu cultul din temple. Fiul lui Ra (Amon) ajunge din oficiu în paradisul ceresc.

[1] *Enciclopedia civilizației și artei egiptene*, p. 118.

Moștenitor al lui Osiris, faraonul se identifică și cu zeul morților. „Toate credințele funerare ale egiptenilor au fost elaborate pentru rege și își găsesc justificarea teologică în natura sa divină". [1] Viața și moartea îi aparțin regelui, revărsarea Nilului depinde de faraon care trebuia totuși să inițieze monumente grandioase spre a-și asigura nemurirea. Există, totuși, o istorie profană plină de intrigi de harem, de comploturi, detronări, crime. Deși zeul perfect, faraonul era totuși judecat de contemporani (ca să nu mai vorbim de posteritate), după faptele sale.

Există un întreg ritual al vieții faraonului, de la încoronare pînă la cele mai obișnuite acte cotidiene, ca să nu mai vorbim de înmormîntare. Aici ne interesează însă doar așa-zisa lui esență divină, ca fiu al lui Ra, dar și ca Horus, fiu al lui Osiris, ca încarnare a ordinei în Univers, dar și în viața societății, ca dreptate și adevăr, ca zeul viu, „marele zeu", „fiul soarelui născut din trupul său", ca simbol al unității absolute și „*centru magic* al rodniciei Văii Nilului", garanție a rodniciei ogoarelor și prosperității țării. Toate aceste atribute care-l făceau să concentreze în sine aspirația spre nemurire și absolut a egiptenilor nu-i puteau anula relativitatea, slăbiciunile și limitele, nu-l puteau exclude din sfera omenescului, a judecării și sancționării sale de către supuși, cel puțin sub raport moral și politic — după cum o atestă nenumăratele răscoale populare. „Nu putem de aceea da crezare nici lui Diodor de Sicilia, dar nici unor egiptologi occidentali, care vedeau în domnia faraonilor o stăpînire idilică, paradisiacă, în care supușii își adorau regele din toată inima și ascultau orbește de poruncile lui. În realitate, travestiul faraonilor cade cînd ieșim din frazeologia convențională, din legendă, din ritual și ceremonial". [2]

---

[1] Op. cit., p. 119.
[2] Idem.

Scanned with OKEN Scanner

4. „Vîrsta de aur" a perfecțiunii absolute (sau despre eroul civilizator al Egiptului)

Toate popoarele, toate vechile culturi au cultivat mitul vîrstei de aur, o epocă de început a armoniei omului cu natura și concordiei umane; este vîrsta perfecțiunii, a arhetipurilor perfecte din care sînt deduse apoi toate splendorile culturii. În cazul Egiptului, forța și relevanța acestui mit sînt poate mai mari decît în oricare altă cultură antică tocmai datorită extraordinarei ei consecvențe — ca să nu spunem imobilității și fixității formelor. Ea nu se situează totuși în așa-zisa perioadă predinastică a culturii neolitice care a dăinuit cca. 2 000 de ani.

„Nașterea civilizației egiptene n-a încetat să-i uimească pe istorici. În timpul celor două milenii care au precedat formarea «Regatului unit», culturile neolitice au continuat să se dezvolte, dar fără modificări profunde. În mileniul al IV-lea, însă, contactele, cu civilizația sumeriană provoacă o adevărată mutație". [1]

Organizarea socială din ultima fază a acestei perioade este semigentilică, semistatală; unitățile de bază sînt *nomele*, la început sate, apoi regiuni administrative, administrate de un delegat al puterii centrale, (atunci cînd se constituie aceasta), nomarh; nomele sînt organizate la început după zonele cucerite și amenajate prin irigații, mai tîrziu devin *principate ereditare*, legate și de *diviziunea totemică* a diverselor comunități. Nomele sînt reprezentate prin *embleme zoomorfe*, animalul totem protector fiind șarpele, țapul, pasărea sfîntă Ibis. Șeful nomei este identificat cu animalul emblemă sau cu animalul ce poate simboliza forța, curajul. În limbajul simbolic al emblemelor nomelor își au originea *scrierea ieroglifică* și *arta iconografică* faraonică de mai tîrziu.

Printre culturile neolitice egiptene, Constantin Daniel amintește *cultura tasiană* (după orașul Tasa), cu!-

[1] Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, p. 88.

Scanned with OKEN Scanner

turile neolitice din Deltă, de la Merimde și El Omari, o cultură mai dezvoltată cum este cea de la Badori și apoi culturile *amratiană, nagadiană* ș.a. Ceramica neolitică este alcătuită din vase rotunde, joase, masive sau svelte, bine proporționate, cu reprezentări zoomorfe. „Omul încă nu intrase în cîmpul vizual al artistului egiptean". [1] În operele de artă străveche se contopesc figurile animale, oameni și zei prin plăsmuiri fantastice.

Cu timpul s-a înfiripat un proces treptat de unificare, s-au constituit două regate: în Deltă, Egiptul de Jos și în Valea Nilului, Egiptul de Sus, dar adevărata „vîrstă de aur" este identificată cu unificarea celor două regate de către un rege semilegendar care, după tradiția transmisă de Herodot și de Manethon (un celebru preot savant, începutul sec. III î.e.n., despre care nu știm însă aproape nimic, dar căruia tradiția îi atribuie diferite lucrări doctrinare, îndeosebi *Aegyptiaca* — cuprinzînd rezultatele tuturor cercetărilor sale și un prețios izvor documentar asupra Egiptului antic, păstrată doar în rezumate și fragmente, transcrise de istoriografi evrei și cronografi creștini), a fost *Menes* — primul suveran, întemeietorul dinastiei către 3200 î.e.n. „Venit din sud, Menes clădi noua capitală a Egiptului unificat la Memfis, lîngă actualul Cairo. Acolo el celebră pentru prima oară ceremonia încoronării. Apoi, timp de mai mult de trei mii de ani, faraonii au fost încoronați la Memfis; foarte probabil, ceremonia culminantă o repeta pe aceea inaugurată de Menes. Ea nu era o comemorare a isprăvilor lui Menes, ci reînnoirea sursei creatoare prezente în evenimentul originar". [2]

Autorii enciclopediei din care am citat, au îndoieli asupra identității istorice reale a legendarului Menes, iar Constantin Daniel, interpretînd unele descoperiri arheologice de la Hierokonpolis socoate că acest prim rege întemeietor ar fi fost Narmer (nume citat ca posibil prototip al lui Menes) și nu Menes, dar pentru noi acest lucru e lipsit de importanță. Cu adevărat importantă este semnificația actului inițial instituent, care

---

[1] Mihail Alpatov, *Istoria artei*, p. 80.
[2] Mircea Eliade, *Istoria credințelor*... p. 89.

Scanned with OKEN Scanner

poate fi echivalent cu o cosmogonie și o sociogonie și chiar cu o teogonie, dat fiind că faraonul, ca zeu întrupat, ca Horus, instaurează „o lume nouă, o civilizație infinit mai complexă și superioară aceleia a orașelor neolitice“, [1] iar divinitatea faraonului constituia cea mai bună garanție a trăiniciei și perpetuității noilor așezări socio-politice și culturale, modele de nedepășit pentru secolele următoare ce vor păstra nostalgia unor sublime și perfecte arhetipuri și se vor strădui să mențină intact patrimoniul cultural moștenit.

„Tot ceea ce există, fenomene naturale, precum și realități religioase și culturale (planuri de temple, calendar, scriere, ritualuri, însemne regale etc.), își află validitatea și justificarea în faptul că au fost create în timpul epocii inițiale. Evident «Prima oară» este Vîrsta de Aur a perfecțiunii absolute, «înainte ca mînia ori zgomotul, ori lupta, ori dezordinea, să-și fi făcut apariția». Nici moartea, nici boala, nu existau în timpul vîrstei miraculoase desemnate ca «Vremea lui Ra», sau a lui Osiris și Horus“. [2]

Vîrsta de aur este aceea care îmbină ordinea cu dreptatea, armonia naturii cu cea socială, este domnia lui Maat. „Miturile egiptene admiteau existența unui secol de aur, o vreme cînd Ra și zeii principali locuiau în lume. Nici foamea, nici lipsurile, nici lăcomia fiarelor sălbatice, nici suferința și boala nu existau în acea epocă. Era domnia lui Maat... Se poate deduce de aici că Maat regla atît normele de viață socială, regulile etice individuale, cît și legile naturii. Iar călcarea acestor legi morale, de pildă, ducea la dezordinea socială și la dezordinea în ritmurile naturii...“. [3]

Secolul de aur este un secol al lui Maat, al armoniei cosmice și sociale, al echilibrului între lumină și întuneric, cald și rece atunci cînd zeii principali locuiau în lume, într-o lume fără foame, lipsuri, lăcomie, suferință.

---

[1] Mircea Eliade, op. cit.
[2] Idem, p. 90.
[3] Constantin Daniel, *Studiu introductiv* la *Gîndirea egipteană antică în texte*, Editura științifică, București, 1971, p. XVIII.

Scanned with OKEN Scanner

Părăsirea acestei vîrste coincide cu încălcarea lui Maat, instaurarea răului, a nedreptății și suferinței. Doar din cînd în cînd, cîte un rege bun încearcă să restabilească domnia lui Maat, a adevărului și dreptății.

Indiferent cine era de fapt Menes (Menei) nu încape îndoială că este vorba de primul faraon, simbol devenit legendar al epocii, al unității dintre *statul de nord* și cel *de sud* (în ciuda deosebirilor de condiții între ele) prin procedeul *zeificării* și *sacralizării*. „Egiptul pășește pe căile istoriei sub regele unificator Menes, pomenit încă de istoricul egiptean ptolemeian — Manethon și confirmat de arheologie. Există deja unitate statală, mitologie, calendar, scrierea ieroglifică. Întreaga ideologie era orientată către consolidarea autorității faraonului, simbol al unității statului, căruia i se atribuia nemurirea și calitatea divină". [1]

Herodot îi atribuie acestui prim legislator asanarea cîmpiei Memfis, ridicarea zidului alb și a templului lui Ptah — ceea ce este fals. Menes a fost oricum, *eroul civilizator al Egiptului*, căruia i se atribuie rolul demiurgului care făcea să iasă din ape orașul primordial. În antichitate era definit drept primul om care a domnit după zei, iar istoricii moderni — regele. Dar care dintre regii arhaici atestați de monumente a fost prototipul legendarului Menes — Horus Narmer sau Horus-A Ka, după cel mai vechi monument regal cunoscut, la Saccara, necropolă a Memfisului ?

2. Aurora civilizației egiptene (Perioada thinită)

Odată pătruns în istorie prin fapta unificatoare a lui Menes, Egiptul a parcurs o istorie milenară de mare consecvență și stabilitate, deși nu lipsită de tensiuni și evenimente dramatice. Primele dinastii (tocmai dinastiile constituiau un fel de unități de periodizare a is-

[1] Radu Florescu, *Prefață* la *Arta faraonilor*, p. 12.

Scanned with OKEN Scanner

toriei Egiptului) aparţin celei dintîi epoci de civilizaţie egipteană — aşa zisa *perioadă thinită* (după capitala This sau Thinis aproape de Abydos) caracterizată prin lupta pentru unificarea cultelor religioase — unificare ce a schimbat, cu timpul, condiţia de dezvoltare a artei. „După noaptea preistoriei, epoca thinită este aurora civilizaţiei, a cărei dimineaţă triumfătoare a constituit-o Imperiul Vechi". [1] Descoperiri arheologice au ilustrat deja cea ce a fost în esenţa ei, epoca thinită — „adolescenţa lumii faraonice", caracterizată prin arta de a fasona aurul, arama, fildeşul ; desenul capătă trăsături definitive, scrierea pictografică evoluează hotărît către stadiul ieroglific. La Abydos şi Saccara s-au găsit cimitire, nu ca cele ale satului neolitic, ci cu morminte ierarhizate ale curtenilor.

„*Prima civilizaţie faraonică,* cea a erei thinite, a continuat să întrebuinţeze simultan, în fabricarea uneltelor silexul şi arama. Am avea chiar motive să spunem că întreaga cultură faraonică mai depinde încă de civilizaţia neolitică". [2]

Apar şi preocupări mai sistematice pentru artă, ceramica dobîndeşte şi alte funcţii decît cele utilitare, îndeosebi ceramica roşie, fină, şlefuită, de inspiraţie geometrică, cu figuri sumare de oameni, animale şi plante, uimitoare vase de piatră — *arta rond-bose,* avîndu-şi originea în schiţarea sumară a unor figuri magice, *podoabe de lux,* obiecte de lux, mai ales din fildeş. *Sculptura de fildeş* se află în avangarda mişcării artistice ; din *rond-bose* s-a născut tipul femeii goale, în picioare, cu braţele lipite de-a lungul trupului, tipul mamei purtîndu-şi copilul pe braţ sau pe şold, reprezentări de animale. „S-au găsit fragmente de fildeş, reprezentînd egipteni şi libieni care aduc, în semn de supunere, tribut regelui, apoi tablete care reprezintă sărbătoarea zeului Anubis şi a zeului Sokar, apoi fundarea unui templu al zeiţei Neith, la Sais în Deltă... Un alt rege din epoca primei dinastii thinite este regele Sarpe sau

---

[1] *Enciclopedia civilizaţiei şi artei egiptene.* p. 291.
[2] Etienne Drioton, Pierre Du Bourguet, *Arta faraonilor,* p. 53.

Scanned with OKEN Scanner

regele Uadji, din vremea căruia datează lucrări artistice remarcabile, cum este de pildă stela sa funerară". [1]

Apare în această epocă și evoluează și arta de a folosi piatra, se dezvoltă *sculptura în piatră moale,* cu pioni în formă de animale, îndeosebi lei. Artiștii anonimi sînt în căutarea unui *simbolism* cum o dovedesc cele două capete ale zeiței *Hathor,* cu un rol imens în istoria religioasă a Egiptului. Nu e neglijată nici *sculptura în piatră dură,* vădind aspirația către o sculptură de mari proporții, așa cum o dovedește *stela regelui Sarpe,* amintită deja, descoperită la Abydos, caracterizată printr-un deosebit simț al compoziției, o amplă suprafață pe care se înalță ansamblul sculptat care dă impresia de profunzime. Însuși numele regelui Sarpe este o ieroglifă, dar și operă de artă ; conform unor străvechi credințe el înlocuiește personajul însuși. Dar personajul principal, central îl constituie magnifica efigie a șoimului lui Horus, zeul dinastic, protector al descendenților săi. Faraonul era identificat mai ales cu Horus, zeul care asigura nemurirea, cu înfățișare de Șoim, fiul lui Osiris și zeiței Isis.

Alte fildeșuri se află în muzeele din Cairo și Brooklin.

Se dezvoltă de asemeni *arta basoreliefului* care adoptă convențiile întîlnite în picturile decorative, cu scene narative ca cele de pe mînerul cuțitului-dinte de hipopotam de 7 cm (Djebel-el Arak).

Din această epocă datează și cele mai vechi vestigii de arhitectură, cum ar fi fortăreața de la Chunet-el-Zebib, din deșertul Abydos, și primele necropole descoperite la Abydos și Saccara, temple cenotafe regale. Importanța orașului Abydos urcă pînă în primele timpuri ale istoriei egiptene, aici era necropola regilor thiniți. Importanța orașului era legată și de aceea a zeului Osiris — simbol al vieții eterne, identificat într-un zeu local, el este locul unde se „păstra" capul zeului, dezmembrat. Călătoria la Abydos se impunea ca un rit, iar marile panegirii ce se celebrau aici se numără printre cele mai

[1] Constantin Daniel, *Civilizația Egiptului antic,* pp. 26—27.

de seamă ceremonii ale țării.[1] Aici misterele lui Osiris celebrau victoria binelui întruchipată de acest zeu împotriva răului, întruchipat de fratele său Seth. Tocmai de aceea s-au construit numeroase palate, temple.

Alte centre importante erau Saccara, la 28 km de Cairo, un imens cimitir de 7 km, o „cîmpie a mumiilor" — uimitoare enciclopedie de egiptologie și de istorie a artei, cu morminte princiare din primele dinastii — monumentul lui Djeser, mari mastabale ale nobililor; *Heliopolis* (sau *On*), orașul sfînt la nord-est de Cairo, Cetatea soarelui — unde se celebra cultul soarelui, sub diferite nume — înfrumusețată de regi, de la Djeser la Ptolemeu II care a avut o iradiere veche ca centru spiritual al Egiptului și ca leagăn teoretic al regalității. Tradițiile sale predomină în textele piramidelor. Din doctrinele heliopolitane s-a născut și erezia lui Ahnaton.

6. Ideea nemuririi și arta necrofilă — o gigantică epopee a pietrei

Epoca de glorie a artei egiptene coincide cu *Imperiul Vechi* sau *Epoca memfită* (2780—2280, de la a III-a la a VI-a dinastie).

Vechiul Imperiu, pe care am putea să-l numim o *a doua vîrstă de aur a culturii egiptene*, „apare ca o culme, cu o pantă care urcă și una care coboară, cea mai înaltă poate din întreaga evoluție".[2]

Găsim aici, în această epocă, începuturi mai viguroase ale civilizației urbane. Poziția izolată a Egiptului, înconjurat din trei părți de deșert, „a facilitat crearea unor piețe de schimb și a făcut de prisos strîngerea agricultorilor între zidurile de apărare ale unui oraș".[3] Tocmai de aceea orașele sînt mai puține decît în Mesopotamia, cu un număr mai mic de locuitori, cu construcții de cără-

[1] *Enciclopedia civilizației și artei egiptene*, p. 19.
[2] Etienne Drioton, Pierre Du Bourguet, *Arta faraonilor*, p. 82.
[3] Wolf Schneider, *Omniprezentul Babilon*, p. 67.

Scanned with OKEN Scanner

midă nearsă ce se transformă repede în grămezi de praf, cioburi, olărie. Însuși *Memfis* (denumirea greacă pentru Mennofer) a fost la început o cetățuie de apărare, devenind apoi capitală, reședință regală prin excelență, cu fortificații de apărare împotriva invadatorilor străini; aici se produc materialul de război, navele flotei, iar traficul de pe toate brațele Nilului converg către portul său. Pe primul plan sînt palatele civice, dar se află și templе — al zeului Ptah, al zeiței Hathor. Mult timp, Memfis a fost unicul oraș al țării, centru politic, religios și artistic. Memfis a fost timp de un mileniu reședința faraonilor — piramidele de la Giseh, Abusir, Saccara și Dahsur, pe care le admirăm azi, au constituit orașul morților din Memfis — mai mare ca întindere și mai impunător ca viziune arhitectonică decît orașul celor vii". [1] Abia în 671 î.e.n. a fost cucerit de regele Asiriei, Asarhaddon, care a cărat la Ninive toate comorile ce puteau fi transportate. Impunătoarele sale ruine s-au păstrat timp de milenii.

Din punct de vedere *economic,* Vechiul Imperiu coincide cu o *sporire* însemnată a *producției agricole,* creînd mari rezerve alimentare, cu *consolidarea comunității agrare sătești,* în cadrul modului de producție tributar, cu dezvoltarea comerțului — îndeosebi prin intermediul orașelor feniciene („În orașul fenician Byblos — unul din contoarele comerciale cele mai însemnate ale comerțului exterior egiptean — s-au găsit vase cu numele unor faraoni egipteni din dinastia a IV-a și a V-a". [2]).

Sub raport *politic-militar* se înregistrează acum primele războaie împotriva beduinilor și negrilor din Nubia și Kuș, expediții militare în Sinai (faraonii Zoser și Snefru din dinastia a III-a). Politica de jaf și cucerire se extinde sub faraonii din dinastia a V-a — împotriva libienilor, nubienilor, beduinilor. Unul din faraonii acestei dinastii, Sahura, a organizat expediții războinice în Sinai pentru stăpînirea minelor de aramă. „Faraonii care i-au urmat la domnie au continuat aceste expediții de jaf în Nubia, căci Pepi I ajunge pînă la cataracta a doua,

---

[1] Cf. Wolf Schneider, *Omniprezentul Babilon.*
[2] Constantin Daniel, *Arta egipteană,* p. 28.

Scanned with OKEN Scanner

iar faraonul Mereura a făcut o incursiune în Nubia primind supunerea căpeteniilor unor triburi din aceste ținuturi. Faraonul Pepi al II-lea face expediții de jaf în Nubia care, fiind bogată în nisipuri și roci aurifere, prezintă un enorm interes pentru faraoni". [1]

Dacă Imperiul Vechi reprezintă însă o nouă Vîrstă de aur, o epocă de glorie, aceasta se datorește artei, în primul rînd artei necrofile. În Egipt întreaga cultură este străbătută de *dorul nemuririi,* adică a depășirii limitelor imediat perceptibile, pentru a avea acces la valori absolute, nesupuse timpului și distrugerii. În căutarea nemuririi, oamenii acționează însă după starea, după rangul, după posibilitățile lor. Oricum, aceasta depinde de păstrarea nealterată a corpului prin *îmbălsămarea* cadavrelor și prin dezvoltarea unei grandioase și unice arhitecturi funerare. Ideea despre o altă lume este strîns legată de credința în judecata de apoi.

„Vechii egipteni aveau mai multă grijă de zei și de morți, decît de ei înșiși. Cînd proiectau un nou «palat pentru milioane de ani», cînd își clădeau la vest de Teba locuințe veșnice, ei se duceau să caute foarte departe, și cu mari cheltuieli, pietrele, metalele și lemnele prețioase. Nimic nu li se părea prea frumos, nici prea solid pentru ele. În schimb, trăiau în case de cărămidă nearsă, în care doar zugrăveala imită pietrele și metalele. Templele și mormintele au durat deci mai mult decît orașele, așa încît colecțiile noastre păstrează mai multe sarcofage și mai multe pietre de mormînt, mai multe statui regale sau divine, mai multe ritualuri și cărți ale morților decît memorii sau romane". [2]

Conservarea corpului a făcut să se dezvolte fără precedent și fără egal *mumificarea,* să apară o adevărată breaslă de specialiști în îmbălsămare, favorizînd dezvoltarea extraordinară a cunoștințelor de anatomie umană, au fost elaborate *metode chimice* de îmbălsămare însoțite de un întreg repertoriu de formule magice.

„La egipteni cultul morților pornea de la premisa că în mormînt decedatul continuă să trăiască, dar numai

---

[1] Constantin Daniel, op. cit., p. 31.
[2] Pierre Montet, *Egiptul pe vremea dinastiei Ramses,* p. 23.

Scanned with OKEN Scanner

atîta timp cît leșul său rămîne nevătămat. Din această reprezentare a vieții de apoi a izvorît ciudata tradiție a mumificării și tot de aici s-au născut și piramidele — acele colosale cetăți funerare pe care mulți faraoni și le-au înălțat în viață fiind, pentru ca nimeni să nu se poată atinge vreodată de cadavrul lor". [1] Ceea ce a fost dealtminteri o speranță deșartă. Și N. Iorga observa că nimic nu-i lipsește mortului din ceea ce a avut în viață, nici căpătîiul de piatră, săpat cu figuri divine sau misterioase, simbolizînd în epoca tebană o *înviere,* iar G. Childe sublinia că egiptenii concepeau viața veșnică ca o simplă prelungire a vieții pămîntești ; de aici aprovizionarea mortului cu cele necesare vieții, precum și ritul de mai tîrziu, în orizontul altor religii, inclusiv în creștinism, de a da de pomană de sufletul celor morți.

Tocmai întruchiparea artistică a ideii (a dorului) de nemurire a făcut ca Vechiul Imperiu să fie considerat „tinerețea Egiptului, căci atunci a creat Egiptul tot ce e mare și original" (Pierre Montet).

În Vechiul Imperiu, scria Mihail Alpatov, arta egipteană a atins o treaptă înaltă de dezvoltare. Este perioada clasică, epoca de aur a artei egiptene în toate formele ei de manifestare. Ea farmecă prin puritatea și simplitatea ei, prin unitatea și armonia formelor. În concepția despre lume care-i stă la bază se pot recunoaște elemente de adevărat umanism. Maeștrii artei vechi n-au cunoscut încă neliniștea și îndoiala, expresia luptei pasionante, îndîrjite, nici căutarea efectelor artificiale. Miezul vieții, esența ei profundă, erau accesibile simțului lor naiv-poetic". [2]

Din punct de vedere artistic, Vechiul Imperiu reprezintă deci *epopeea pietrei ;* sub impulsul regelui Djeser și a ministrului său *Imhotep,* piatra a luat locul cărămizii ; sub domnia sa (în jurul anilor 2800—2700), arhitectura funerară a trecut propriu-zis la epoca sa de aur.

„Dacă am voi să caracterizăm civilizația egipteană într-un singur monument, ce altceva am putea alege decît un mormînt ? Morminte sînt marile piramide ; mormin-

---

[1] Wolf Schneider, *Omniprezentul Babilon,* p. 69.
[2] Mihail Alpatov, *Istoria artei,* p. 92.

Scanned with OKEN Scanner

telor li se alătură templele funerare; de la morminte provine o mare parte din resturile arheologice și documentele care ne permit să reconstruim cultura Egiptului antic. Dar toate acestea, trebuie să aibă o semnificație proprie; iar această semnificație este valoarea dominantă pe care o are viața viitoare pentru egipteanul antic". [1]

Primul tip de monument funerar a fost *mastaba*, sub formă de movilă în exterior, cu *statui, stele* funerare. În Vechiul Imperiu, mastabalele se grupează în cartiere regulate la Ghiseh și Saccara. Se compun din două părți independente: *cavoul* și *capela*. Cel dintîi este amenajat în fundul unui puț, cel mai adesea vertical, conține un sarcofag de piatră, zidit după înhumare, iar puțul de acces era umplut cu bolovani și pămînt; partea construită vizibilă: o movilă de materiale grosolane și ziduri construite din piatră, ușor înclinate. La exterior, în partea de est se află o capelă mică în care se oficia cultul funerar și care a fost apoi integrată în masa mastabalei; la date fixe, cei vii veneau aici să aducă hrană, băuturi, să ardă tămîie în cinstea celui mort.

Din mastaba s-a născut apoi *piramida*, dar este o distanță enormă de la mastabalele regale construite din cărămidă crudă, la marile piramide. Între ele se situează monumentul în trepte „sau piramida în trepte", amestec de îndrăzneală și timiditate. Odată cu primele monumente funerare clădite din materiale durabile și de proporții impresionante, apare pentru prima dată ideea perenității mormîntului ca factor fundamental al vieții de după moarte. *Arhetipul* monumentului funerar egiptean a fost creat de Imhotep — unul dintre cele mai mari genii ale arhitecturii din toate timpurile. El a folosit piatra mai întîi pentru construirea mastabalei regale dar, presimțind posibilitățile inimaginabile pînă atunci de a construi pe verticală, de a depăși tot ceea ce se realizase pînă atunci, a construit piramida cu trepte pentru Djeser (Zoser) la Saccara, de 60 m înălțime, mormînt „care trebuie așezat printre minunile arhitecturii antice". [2] A fost remarcată asemănarea dintre acest tip de

---

[1] Sabatino Moscati, *Vechi imperii ale Orientului*, pp. 152—153.
[2] *Enciclopedia civilizației și artei egiptene*, p. 231.

Scanned with OKEN Scanner

piramidă și zigurat, ceea ce atestă, probabil, influență sumeriană.

„Destinul celor două tipuri, este totuși diferit. În timp ce zigurat-ul mesopotamian durează milenii și-și perfecționează mereu forma, piramida cu trepte evoluează rapid, încă de la dinastia a IV-a la tipul care-i va fi după aceea propriu, adevărata piramidă cu pereți netezi, făcuți din triunghiuri isoscele pe plan pătrat". [1]

Renumele lui Djeser a fost imortalizat printr-o stelă gravată la Sehei, sub Ptolemei, care povestește cum știința lui Imhotep și harul lui Chnum au pus capăt celor șapte ani de foamete. Imhotep, înțelept divinizat, ministru și sfetnic al regelui Djeser, inițiatorul acestei admirabile arhitecturi de piatră, care dintr-o dată a venit să înlocuiască pe platoul de la Saccara, construcțiile de cărămidă și lemn din vremurile mai vechi. După o tradiție tenace, Imhotep este patronul îndepărtat al constructorilor. Epoca tîrzie i-a dedicat un adevărat cult ca zeu vindecător, iar capela de la Saccara a fost numită de greci *Asclepion* și a devenit un sanatoriu către care se îndreptau suferinzii din întregul Egipt. Toate acestea reprezintă poate o exagerare, o amplificare a meritelor sale, dar ca arhitect este sigur că, prin inovațiile sale, și-a asumat un risc considerabil, avînd în vedere greutatea pietrei, soliditatea construcției. Era doar în joc, după concepția timpului, însăși viața de dincolo a faraonului. Geniul său constă tocmai în asumarea lucidă, calculată a acestui risc de a construi pe verticală, prin suprapunere de tambure de coloane. Arhitecților de după el nu le va rămîne decît să elibereze coloanele de ultimele legături, îngăduindu-le să se avînte dintr-o singură mișcare pe înălțimi. Visurile grandioase ale lui Imhotep, lupta sa împotriva unui material încă misterios, îndrăznelile, compromisurile, înfrîngerile și succesele sale au deschis un drum regal în arhitectura funerară către înălțimi ametitoare, către o grandoare pe care puține popoare și civilizații au cunoscut-o. Pe acest drum se înscrie un lung șir de realizări, între care piramida de

---

[1] Sabatino Moscati, *Vechi imperii ale Orientului*, pp. 175—176.

Scanned with OKEN Scanner

la Meidum a regelui Snefru din dinastia a IV-a, tatăl lui Keops.

Piramidele au cristalizat, mai mult decît oricare alte monumente, *simbolismul* egiptean. Credința despre o existență fără sfîrșit vizează în primul rînd persoana regelui, ipostazele în care era asigurată supraviețuirea sa ca Osiris, stăpîn al imperiului morții, ca Ra, zeu al soarelui. Credința și cultul osiriac au determinat amplasarea necropolelor spre apus, narațiuni despre călătorii și rătăciri în lumea subpămînteană, plină de obstacole și pericole pînă cînd regele decedat ajunge în imperiul lui Osiris. Piramida este legată de această credință, precum și de concepția cosmogonică egipteană conform căreia, „pămîntul s-a născut sub forma unei coline care ar fi ieșit din sînul apelor primordiale. Colina inițială de pămînt a putut căpăta prin folosirea unor materiale durabile, o formă stabilă și apoi o definiție geometrică, aceea de piramidă". [1]

Textele piramidelor înfățișează posibilități de acces în împărăția lui Ra : o scară sau o rază de lumină care coboară din înălțimi pentru a servi drept scară. Piramida în trepte, mai întîi, modelul creat de Imhotep, simboliza scara magică pe care urca faraonul, iar piramida geometrică, cu fețele sale plane și strălucitoare, poate concretiza raza lui Ra, trimisă pe pămînt în acest scop. Dealtminteri studiul piramidelor a dezvăluit faptul că piramida geometrică pură ascunde adevăruri matematice uimitoare : orientare exactă către cele 4 puncte cardinale, relațiile dintre înălțimea și baza sa, diferite raporturi geometrice între dimensiuni. I.E.S. Edwards, cercetător contemporan al piramidelor, spunea că la Giseh, într-o după-amiază tîrzie a unei zile noroase de iarnă, poate fi văzut, uneori, un spectacol remarcabil. Dacă te afli pe drumul ce duce spre Saccara și privești către apus, spre platoul piramidelor, se întîmplă să vezi razele soarelui străbătînd în jos, printr-o spărtură în nori, sub un unghi aproape identic cu latura Marii Piramide. Impresia pe care această scenă o face asupra minții omenești, este că

[1] Georgeta Chițulescu, Traian Chițulescu, op. cit., p. 20.

Scanned with OKEN Scanner

prototipul imaterial și replica lui materială stau unul lîngă altul.

În limba coptă, *pirama* înseamnă *înălțime,* iar în limba greacă, *rug,* cu semnificație mai veche de *lumină,* acea lumină în care era îmbrăcat, incendiat de razele zeului Ra.

„Piramida ca formă aleasă pentru mormintele faraonilor, corespundea cel mai bine năzuințelor acestora; pentru păstrarea unei amintiri mereu vii, prin volumul său uriaș și silueta sa simplă, piramida domină întinderea nesfîrșită a deșertului înconjurător". [1]

După egiptologul francez A. E. Mariette, piramida este „... acel mormînt masiv, închis peste tot, fără ferestre, fără uși, fără nici o deschidere spre exterior; un acoperămînt gigantic și în veci de nepătruns, pentru mumia regală".

În Egipt s-au descoperit pînă în prezent 80 de piramide amplasate fără excepție pe malul stîng al Nilului, pe marginea răsăriteană a platoului Libiei. Fără îndoială însă că ansamblul de la Giseh este cel mai impresionant ca dimensiuni, ca rezolvare a problemelor constructive, precum și datorită miturilor și numeroaselor ipoteze ce au circulat. Marea necropolă de la Giseh, la 8 km sud-vest de Cairo cuprinde 11 piramide, dintre care trei mari și opt mai mici, temple funerare, *Sfinxul* și un vast ansamblu de morminte de tip mastaba (aproape 400) pentru membrii familiei faraonului, înalți demnitari, preoți. Întregul platou are o lungime de 2 000 m și 1 500 lățime.

Marile Piramide aparțin dinastiei a IV-a. Dintre acestea *Piramida lui Cheops* sau *Piramida cea Mare,* pe care Grecii o socoteau una din cele 7 minuni ale lumii, este un simbol al frumuseții veșnice și model de desăvîrșire tehnică, de spirit matematic în calculul proporțiilor, o îmbinare extraordinară de simț artistic și de spirit matematic, de inteligență și gust. Ea are înălțimea de 148 m, cu fiecare latură a bazei de 233 m, cuprinde 2.300.000 blocuri de piatră, fiecare de 1,100 m^3. După sursele lui Herodot, a înglobat munca a 100.000 de oa-

[1] *Șapte monumente,* p. 25.

Scanned with OKEN Scanner

meni, timp de 20 ani. Era în întregime acoperită cu *plăci de calcar* din care n-a mai rămas aproape nimic. Această piramidă este ca o sfidare aruncată celor mai îndrăznețe realizări ale vremii noastre; în ea ar intra de două ori biserica Sfîntul Petru din Roma. Piramida lui Chefren este ceva mai mică, 143 m înălțime, 215 m, fiecare latură a bazei pe o temelie mai înaltă, iar piramida lui Mikerinos este de 62 m înălțime și 108 m fiecare latură a bazei. Herodot spunea despre primii doi faraoni că au lăsat amintirea unor despoți cruzi pe cînd Mikerinos ar fi fost un rege bun și înțelept.

Cele trei piramide se proiectează pe orizont ca un ansamblu unic. Fiecare luată aparte, ar reține atenția artistului prin proporțiile ei care subliniază scopul arhitectului de a exprima prin acel turn al cărui vîrf se află între cer și pămînt un fel de iradiere a soarelui asupra lumii și de a purta aspirațiile lumii către soare.[1]

Piramida este deci, cea mai desăvîrșită creație a vechiului Egipt, plin de taine. Exteriorul nu trădează cu nimic *structura* interioară — amenajări, perfecționări, o intrare sau două spre nord, camera de la nivelul cel mai înalt, mormîntul regal, sarcofagul — centrul suprastructurii, săli cu bolți prevăzute cu console, o galerie lungă de 46 m și înaltă de 8,50 m. Elementele geometrice au avut probabil semnificație magică, dar ele contribuie la coordonarea părților constitutive, la stabilitatea ansamblului.

În ciuda masivei lor materialități, profilate pe cerul albastru își pierdeau parcă materialitatea, deveneau siluete plane, imateriale, ca niște hieroglife desenate pe dimensiunea verticală a spațiului infinit.

„Pentru a ridica monumente ca piramidele, scria N. Iorga, au trebuit imense jertfe, ele nu pot fi ale oamenilor liberi pe care un rege ieșit din mijlocul lor nu-i putea supune la strivitoarele sarcini ale sclaviei".[2]

Herodot era uimit de metodele despotice cu ajutorul cărora a putut fi realizată munca la piramide — sfor-

---

[1] Cf. Etienne Drioton, Pierre Du Bourguet, *Arta faraonilor*.
[2] N. Iorga, *Materiale pentru o istoriologie umană* pp. 102—103.

Scanned with OKEN Scanner

țări supraomenești ale sutelor de mii de sclavi care au ridicat acești coloși de piatră cu uneltele cele mai rudimentare, neavînd nici măcar animale de povară. Nici un ansamblu arhitectural din antichitate nu a stîrnit mai multă admirație și nu a pus atîtea probleme ca cele trei piramide de la Giseh și, îndeosebi, Marea Piramidă; siluetele lor profilate pe orizontala deșertului stîrnesc și astăzi o puternică emoție ca realizări de extraordinară simplitate și totuși de o măreție nemaiîntîlnită ca dimensiuni și efort constructiv.

Marea Piramidă nu și-a dezvăluit nici pînă azi toate tainele; au rămas multe probleme nerezolvate. A existat chiar și ipoteza că ar fi fost un templu al cultului soarelui, deoarece în orașul Heliopolis la o mică distanță spre nord, era centrul cultului soarelui, iar în templul de aici se păstra o „piatră sfîntă" căzută din cer (desigur un meteorit). Dealtfel, în concepția Egiptului antic, faraonul era considerat fiu al soarelui și astfel piramida era și un monument în cinstea acestui astru, mormînt al faraonului, dar și templu al soarelui, preamărea atotputernicia faraonului și urmărea să țină veșnic trează amintirea sa.

Încă în antichitate a existat și credința că soliditatea și secretul de nepătruns al accesului în interior se datoresc faptului că principala sa funcție ar fi fost aceea de a păstra marile tezaure, de a ascunde imense bogății publice și particulare.

Iată și două mărturii prestigioase ale antichității, în care distingem o notă sceptică, de amărăciune și dezaprobare, care copleșește orice admirație: una aparține lui Pliniu cel Bătrîn: „Zadarnică și nebunească ostentație a bogăției regilor. Într-adevăr, după cum spun cei mai mulți, regii nu au avut alte motive pentru construirea acestora, decît să nu lase averea urmașilor sau rivalilor care complotau contra lor sau pentru a nu lăsa poporul în inactivitate. Vanitatea egiptenilor s-a manifestat mult în astfel de construcții și există numeroase piramide rămase imperfecte (neterminate) sau nu atît de perfect realizate".

Cealaltă apreciere despre caracterul copleșitor al măreției piramidelor asupra supușilor umiliți și exploatați,

Scanned with OKEN Scanner

ca factor de menținere și consolidare a puterii, aparține lui Aristotel : „Un alt principiu al tiraniei este să subjuge supușii, astfel ca ei să nu aibă posibilitatea de a întreține o forță armată și ca, siliți să lucreze toată ziua pentru a trăi, să nu aibă timpul să conspire. Aceasta a fost cauza politică pentru care s-au construit piramidele în Egipt... Scopul acestor construcții a fost să țină poporul sărac și ocupat" *(Politica)*.

Îndoiala dacă piramidele au fost sau nu morminte a persistat, dar obiecțiile aduse împotriva considerării lor ca morminte nu sînt concludente.

Am vorbit de piramide în legătură cu Vechiul Imperiu, deoarece mai tîrziu această formă de artă necrofilă, nu va mai cunoaște expresii monumentale atît de copleșitoare și unice ; piramidele vor fi treptat înlocuite cu morminte săpate direct în stîncă, așa-numitele *hipogee*, în care însă grija pentru cele necesare defunctului în noua și veșnica sa viață — în primul rînd atunci cînd e vorba de faraon — nu scade cu nimic și nici preocuparea pentru somptuozitatea tehnică și arhitecturală. Iată, de pildă, cum ne este înfățișat un mormînt faraonic din perioada Noului Imperiu :

„Nici un popor din istoria omenirii n-a pus, ca cel egiptean, asemenea preț pe înzestrarea unui mormînt, în raport cu însemnătatea răposatului. Și, deși după înmormîntare, lăcașul din urmă era închis cu zid pe vecie, egiptenii vădeau, pentru inscripțiile de pe zidurile interioare ale cavoului, o grijă ce nu-și află explicația decît în adînca lor credință în viața de apoi... Mormîntul, pe care Amenofis III și-l pregătise, cu tot complexul său de construcții, reprezintă, din punct de vedere tehnic și arhitectural, apogeul artei construcțiilor funerare". [1]

Aprecierea ultimă trebuie raportată, evident, nu la întreaga istorie a Egiptului, ci doar la epoca menționată.

---

[1] Philipp Wandenberg, *Nefertiti*, Editura Meridiane, București, 1980, p. 156.

Scanned with OKEN Scanner

7. În căutarea unui echilibru între uman și divin

Sub Vechiul Imperiu cultura egipteană atinge într-adevăr culmi de măreție și frumusețe clasică fără egal, îndeosebi în arta necrofilă, dar ea nu epuizează originalitatea culturii egiptene, care va cunoaște perioade de stagnare, dar și noi epoci de strălucire cum a fost aceea a Noului Imperiu.

În cronologia atît de complicată și controversată a Egiptului, la sfîrșitul Vechiului Imperiu, a urmat *Prima perioadă intermediară* — plină de răzmerițe și de invazii străine, de mișcări autonomiste a nomarhilor, precum și ale comunităților agrare sătești.

Încă la sfîrșitul Vechiului Imperiu, centralizarea excesivă, despotismul exacerbat a generat reacții centrifuge de emancipare, revendicări de privilegii, numeroase manifestări de revoltă socială.

Cît de instabilă era situația politică a Egiptului rezultă și din aceea că, după lista lui Manethon, cea de-a VII-a dinastie a durat 70 de zile și a numărat 70 de regi. Nu e de mirare că Egiptul a fost împărțit în trei părți — cu toate implicațiile ce decurg de aici — războaie, conflicte dinastice etc. pînă cînd Mentuhotep al II-lea a reunificat Egiptul de Sus și de Jos, sub autoritatea sa. În toată această perioadă apar fenomene de decadență, de convenționalism și pe plan artistic. Figurile înfățișate nu mai produc acea impresie puternică de artă, chiar și în cazul unui cap colosal a lui Userkof; în ansamblul de statui a lui Pepi I putem degaja unele trăsături realiste, dar e vorba de un realism exterior, cu tente vulgarizatoare. Monumentele pierd și ele din măreție și soliditate, procedeele de construcție a piramidei decad.

Referindu-se la situația de anarhie și disperare, de război civil și prăbușire a statului prin slăbirea puterii centrale ce a urmat după Pepi II, ultimul faraon al dinastiei a VI-a, Mircea Eliade vorbește de primul Interregn ca de o perioadă în care „s-a produs «democratizarea» existenței postmortem: nobilii recopiau pe sarcofagele lor *Textele piramidelor*, redactate exclusiv pen-

Scanned with OKEN Scanner

tru faraoni. Este singura epocă din istoria egipteană în care faraonul a fost acuzat de slăbiciune și chiar de imoralitate". [1] Aceste stări de spirit au favorizat o literatură tulburătoare prin valorile ei morale, prin ținuta ei intelectuală, pătrunsă de spirit critic și o gravă conștiință a răspunderii. Dezastrele provocate de prăbușirea autorității tradiționale, la șirul nesfîrșit de nedreptăți și crime, nu puteau genera încredere și optimism ci, dimpotrivă, pesimism, scepticism, disperare. „Dar aceste documente (*Învățătură pentru regele Meri-ka-Re, Mustrarea profetului Ipu-wer, Cîntecul harpistului, Dialogul disperatului sau Sfătuirea unui om deznădăjduit cu sufletul său* etc.) indică în același timp o schimbare de ordin interior. Anumiți demnitari, cel puțin își pun întrebări asupra responsabilității lor în catastrofă și nu șovăiesc să se recunoască vinovați". [2]

Un element nou ce apare acum este coloana ce se avîntă într-o singură mișcare către cer. Prin caracteristici și utilizare, prin dimensiuni și procedee de construcție, arhitectura pare a fi redusă la o scară mai umană ; la aceasta se adaugă preocupări decorative și folosirea statornică a coloanelor. „Ea încheie în mod demn o mare perioadă ; poate cea mai exaltată din istoria artei egiptene, confruntarea cu un material nou, prin exploatarea acestuia în sensul măreției și al unei forțe sobre, în sfîrșit prin folosirea lui mai măsurată și mai umană, dar care este totdeauna un magnific omagiu adus vieții de dincolo". [3]

Urmează *Imperiul de Mijloc* sau *Primul Imperiu Teban,* care începe cu dinastia a XI-a, pe care unii o socot o epocă de decadență, mai ales din cauza unor mișcări sociale de mare amploare, alții dimpotrivă, o *epocă clasică* a culturii egiptene, datorită înfloririi limbii și literaturii egiptene la care se adaugă mari lucrări de îndiguire, canale de irigație. Au loc expediții comerciale și campanii războinice (sub Senusret I și III) hotarul e sta-

---

[1] Mircea Eliade, *Cosmologie și alchimie babiloniană*, p. 105.
[2] Ibidem.
[3] Etienne Drioton, Pierre Du Bourguet, *Arta faraonilor*, p. 128.

Scanned with OKEN Scanner

bilit la a doua cataractă. Imperiul de Mijloc se constituie prin restaurarea unei puternice monarhii sacerdotale la *Teba,* sub patronajul cultului lui Amon, ceea ce a contribuit și la formarea unui cler puternic. Faraonul continuă să fie de esență divină, dar el nu mai este totuși egalul zeilor pe care el însuși îi venerează, cu umilință.

După unele opere de calitate ale perioadei anterioare ce s-au produs la Assiut, datorate dinastiilor heracleopolitane (cum ar fi celebra statuie a cancelarului Nahkti și statueta de lemn stucat și pictat a unei femei ce poartă pe cap o adăpătoare, atrăgînd atenția prin armonia și zvelțețea trupului, farmec și grandoare, o adevărată capodoperă a întregii perioade — ambele se află la muzeul Luvrul), Imperiul de Mijloc proclamă revenirea la forme de artă tradiționale, reluarea modelelor de monumente funerare, dar ceea ce rezultă de aici este mai curînd un soi de *academism sistematic* în codificarea creațiilor epocii precedente, ceea ce nu anulează năzuința acestei arte spre echilibru uman.

Momente artistice semnificative pentru această perioadă sînt cele legate de numele faraonilor: Mentuhotep I — *templul din Deir El Bahari,* bine păstrat, două statui ale faraonului ce ne-au parvenit în bunăstare cu unele tendințe mai realiste în atitudinile lor hieratice, de exemplu trăsăturile feței puternic individualizate prin accentuarea osaturii; faraoni din dinastia a XII-a, îndeosebi Sesostris I și III care au ridicat imperiul la cea mai mare strălucire din această perioadă — pe plan artistic se manifestă tendințe către *realism,* se ciocnesc dealtfel influențe hieratice de origine memfită și tendințe realiste care presupun și o schimbare psihologică corespunzătoare: însuși chipul faraonului este al unui om în care se înfruntă tendința de idealizare cu sublinierea realistă a trăsăturilor, deci oscilare între omul divinizat și zeul umanizat. Din acest punct de vedere, Sesostris III este o adevărată capodoperă de *realism* și *umanism.*

Ansamblul pieselor originare din Sud „sînt de o calitate care le situează aproape pe toate în rîndul marilor capodopere ale umanității, îngăduindu-ne să con-

Scanned with OKEN Scanner

siderăm domnia lui Sesostris al III-lea drept cea mai glorioasă din dinastia sa pentru istoria artei. Într-adevăr, realismul atinge acum o profunzime a expresiei nu numai fizică, dar și interioară, rareori egalată, împinsă de fapt pînă la limitele extreme, compatibile cu funcția regală". [1]

Însăși voința de a-l situa pe rege pe același plan cu oricare om a favorizat acea puternică individualizare a personalității sale, caracterul interiorizat și uman.

În unele cazuri, sub Amenemhat III, realismul evoluează spre naturalism și brutalitate, fără tendința de a exprima *realitatea interioară;* o statuie a regelui are fața primitivă, cu trăsături greoaie, nasul turtit, privirea ațintită în gol ; deci un realism de imitație exterior și sărăcăcios mai ales la statuetele particulare care, sînt parcă mai supuse unor canoane.

O realizare remarcabilă este unicul oraș *Kahum,* întemeiat sub Sesostris III : el are la bază o înaintată concepție urbanistică, ca plan de construcție și dispunerea străzilor care ar putea să inspire și acum proiecte urbanistice.

Putem conchide că această perioadă se caracterizează prin întărirea autorității regale, confruntarea cu evenimente necunoscute înainte, iar pe plan artistic, printr-un *echilibru viguros între uman și divin,* prin afirmarea unor orientări estetice către uman și real.

Această evoluție a culturii egiptene a fost stînjenită sau deviată de *cea de-a doua perioadă intermediară,* în care cotropirea și dominarea timp de o sută de ani (1785—1680) a hicsoșilor, a adus o nouă eclipsă a puterii faraonice. Nu li se cunoaște originea etnică. Era un popor de păstori, venit din nord, cu o dezvoltare culturală mult inferioară celei egiptene. Victoria lor era atribuită unei tehnici de luptă superioare, întrebuințării calului și carului de război, precum și arcului, necunoscut pînă atunci în Egipt. Au lăsat neatinse instituțiile și structurile egiptene, religia și statul. În partea de răsărit a Deltei, unde era adorat zeul adoptat de ei — Seth, al răului și dezordinii (corespunzător cu Baal

---

[1] Etienne Drioton, Pierre du Bourguet, op. cit., pp. 210—211.

Scanned with OKEN Scanner

semit), au construit un mare oraș fortificat *Avaris*. În Egiptul de Sus, la Teba, ei nu și-au putut consolida niciodată puterea și de aceea aici se vor dezvolta, paralel noi dinastii egiptene care în cele din urmă vor elibera țara de cotropitori.

Autorii *Enciclopediei* scriu :

„Tradiția șovină prezintă pe hicsoși ca pe niște barbari cruzi și necredincioși, care ard orașele, rad templele de pe fața pământului și nu servesc decît pe zeul lor, care este Seth. Mărturiile contemporane sînt rare și nu prezintă decît versiunea tebană a evenimentelor. Istoricul este însă înclinat să pună toate aceste povestiri sub semnul îndoielii și să acorde atenție indiciilor care-i arată pe asiatici sub o lumină mai puțin defavorabilă“.[1] Există într-adevăr multă exagerare în imaginile ce s-au perpetuat despre oamenii acestei populații — „nebuni“, „ciumați“, „zguduiți de friguri“, dar nu li se poate contesta capacitatea de adaptare și integrare, ceea ce dovedește receptivitatea față de cultura egipteană. Totuși, cu excepția unor statuete de lemn (Boston, British Museum, Edinburg) — care dovedesc realism, grație, proporții pline de gingășie, perioada hicsoșilor este obscură din punct de vedere cultural, lipsesc marile monumente.

8. Templul : sinteză superioară a culturii egiptene, un alt simbol al veșniciei

Înfrîngerea hicsoșilor de către regele din Teba, Kames și de succesorul său Ahmosis I, căruia i s-a spus „Eliberatorul“, întemeietor al dinastiei a XVIII-a a dus la restaurarea statului egiptean unitar și a deschis o epocă de cultură, comparabilă cu aceea din Vechiul Imperiu, deși cu alte valori stilistice, cu alte dominante spirituale. Este vorba de *Noul Imperiu* sau *Al doilea Imperiu*

[1] *Enciclopedia civilizației și artei egiptene*, p. 136.

Scanned with OKEN Scanner

Teban. Epoca aceasta — *Marea Renaștere* (1580—1314) sub raport cultural, se caracterizează, între altele prin :

— Intensă activitate militară și politică expansionistă, o politică sistematică de cucerire a Siriei și Palestinei, îndeosebi conflictele cu hitiții, cu statul Mitani ș.a. Tutmes (Tuthmosis) al III-lea a dus 17 campanii împotriva Siriei pe care o cucerește și consolidează într-atît stăpînirea Egiptului, încît regele Babilonului, al Asiriei, regele hitiților îi plătesc tribut. Cucerirea Nubiei — țara aurului, i-a permis exploatarea bogăției din sud. Urmașii săi, Amenhotep (Amenofis) II și III continuă aceeași politică, dar mai mult cu mijloace diplomatice decît militare, încercînd să mențină cuceririle Egiptului și Asia.

— Înflorirea agriculturii și meșteșugurilor, a comerțului cu țările vecine, dobîndind astfel, de la hitiți argint, din statul Mitani, bronz, lapislazuli, cai, țesături, care de luptă, din Asiria, cai, care de luptă, pietre semiprețioase, în schimbul aurului ce se găsea din abundență în Nubia, fildeș, țesături fine, veșminte.

Din umbrele ce învăluiau Egiptul în perioada anterioară, Noul Imperiu răsare triumfător în lumina lui caldă și strălucitoare. Tutmes I inaugurează ca loc de înmormîntare pentru faraon „Valea Regilor", arta cunoaște o nouă vigoare, noi forme de echilibru între real și ideal, între uman și divin. Unii au numit această perioadă *a doua vîrstă de aur a artei egiptene*. Dintre formele de artă, pe primul plan se află arhitectura *templelor*, mai ales cele din orașul sfînt Teba și sanctuarele de la Karnak, iar templelor le sînt subordonate *arta statuară* și *relieful*. „Templele sînt o uriașă carte de piatră în care gravorul a utilizat toate suprafețele ; arhitravele, fusurile coloanelor, soclurile, cadrul ușilor, sînt împodobite cu personaje și hieroglife, la fel pereții interiori și exteriori".[1] Din Vechiul Imperiu au rămas puține temple. Cele mai multe aparțin Noului Imperiu, care aici, mai mult ca oriunde, dă întreaga măsură a strălucirii sale artistice. Inaugurarea edificiului, deosebit de sărbătorească și spectaculară, se făcea de către

[1] Elie Faure, *Istoria artei*, p. 99.

Scanned with OKEN Scanner

faraon și preoți care purtau măști sau capete de zei. Planul unui templu : un zid exterior, o poartă monumentală, cu două turnuri înalte, dreptunghiulare, o curte interioară, mărginită de un portic cu coloane — un fel de sală publică, a doua curte, interioară, acoperită de un plafon susținut de coloane, deci *hipostilă*, unde e răcoare, lumină clarobscură. Aici i se aduc zeului ofrande. La unele temple existau mai multe săli hipostile. Aici nu pot pătrunde decît preoții și unii credincioși puri ; din sala hipostilă se pătrunde în partea secretă a templului compusă dintr-o cameră în centru, sfîntă, cu ziduri groase, cu o poartă masivă ce dă în camera privată a zeului, sanctuarul, adică locul ce nu trebuie cunoscut, unde se află statuia zeului ; chilii în care se țineau ofrandele, materialul de cult, camere pentru unele ritualuri tainice — aici nu putea pătrunde nimeni în afară de faraon și preotul de serviciu ; edificii anexe — un loc sfînt, un pat, o bibliotecă — *scriptorium* („casa vieții") unde se copiază papirusuri, atelierul, magazii". [1]

Teba — „orașul cu o sută de porți" cum îl numea Homer, impresiona cel mai mult din acest punct de vedere : în 2000 era deja o localitate imporantă, iar în 1550—1330 era capitala unei țări care devenise o putere mondială. Celebritatea sa era mai ales aceea de *oraș al templelor*, cu imensul ansamblu de monumente de la Karnak, legat printr-o alee de sfincși de templul de la Luxor.

„Templul egiptean nu era un edificiu în care se înălțau rugi și suplicii ca în templele grecești sau în bisericile creștine, ci era un edificiu care avea ca scop să păstreze permanența vieții cosmice, a existenței terestre, așa cum era ea pe pămînt". [2] Deci el avea un rol de păstrare a ordinii și echilibrului universal, o liturghie cosmică ce asigură răsăritul soarelui, revărsarea Nilului, succesiunea anotimpurilor, o clădire simbolică ale cărei alegorii sînt înscrise în însăși construcția sa. „Pădurea de coloane simboliza, desigur, trestia, papi-

---

[1] Cf. Constantin Daniel, *Arta egipteană*, pp. 282—283.
[2] Cf. Constantin Daniel, op. cit., p. 284.

Scanned with OKEN Scanner

rusul și toată vegetația luxuriantă a mlaștinilor. Pe zidurile templelor erau pictate miturile fundamentale egiptene : cele ale creației lumii și cel al întoarcerii la viață a lui Osiris, care simboliza reînnoirea lumii vegetale după anotimpul iernii. Astfel templul cu părțile lui componente, figura alegoric însăși lumea noastră pămîntească cu ciclurile ei de nimicire și de reînviere a vieții vegetale și cu succesiunea anotimpurilor ; templul era însuși pămîntul pe care trăim, fiindcă prin el lumea se păstra identică și neschimbată în decursul vremurilor". [1] De aici, și orientarea sa spre răsărit așa cum biserica creștină era un fel de corabie a sfîntului duh pe marea vieții.

„Ruinele templelor de la Teba uimesc și astăzi lumea prin dimensiunile lor gigantice. Pentru a le da ocol și a le privi din fugă fără să zăbovești deloc în fața coloanelor lor uriașe, a giganticelor statui și basoreliefuri, îți trebuie trei zile și în tot acest timp, prin fața ochilor călătorului se perindă mereu noi și noi temple, palate, alei de sfincși, toate pe jumătate în ruină, măcinate de vreme și atinse de mîna omului, dar continuînd să fie totuși frumoase și pline de măreție". [2]

După ce Jean François Champollion a pășit pragul templului de la Karnak îi scria fratelui său că este cu neputință să descrie prin cuvinte cele văzute de el, deoarece cuvintele nu ar reda nici a mia parte din ce ar trebui să spună, iar dacă ar încerca să schițeze o imagine cît de palidă a acestor ruine, ar trece drept nebun...

În apropierea templului se află două obeliscuri de 30 m. înălțime, peste 1000 tone fiecare. Sala cea mare, hipostilă, cu 134 coloane uriașe, ocupă 5000 m². Palmierii înalți de la tropice par niște biete tulpini de trestie pe lîngă aceste coloane. Cele 12 coloane centrale formează o galerie, iar pe partea superioară a unei astfel de coloane încap aproape 100 de oameni. Numărul sta-

---

[1] Constantin Daniel, op cit., p. 284.

[2] N. Petrovski, A. Belov, *Țara Marelui Hapi*, Editura tineretului, București, 1958, pp. 162—163.

Scanned with OKEN Scanner

tuilor e imens : numai într-un singur loc, unde preoții ascundeau statuile vechi de care nu mai era nevoie, s-au găsit 500 statui de piatră și 1700 satuete de bronz.

„Templele din Luxor cu relieful lor viu colorat, narînd faptele faraonilor se numărau printre cele mai frumoase din antichitate. Dimensiunile templului lui Amon din orașul zeilor — Karnak, nu au nici pînă azi pereche în lume. O sută treizeci și patru de coloane uriașe, cele din mijloc înalte de 23 m, cu o circumferință de 11 m, sprijineau acoperișul din piatră al unei săli lată de 100 m și adîncă de 52 m". [1]

Un mare egiptolog, Karl Richmond Lepssius, care a cercetat Valea Nilului între 1842—1846 scria : „E cu neputință să redai impresia covîrșitoare pe care o simte oricine pătrunde pentru prima dată în această pădure de coloane și trece de la un rînd de coloane la altul, în mijlocul înaltelor figuri de zei și regi, înfățișate pe coloane și care ți se prezintă de pretutindeni, cînd integral, cînd parțial". [2]

În 663 î.e.n. Teba — acest minunat oraș a fost prădat și distrus de Assurbanipal care într-un text cuneiform se lăuda : „Am cucerit orașul acela. Aur, argint, pietre scumpe, toate bogățiile palatelor sale, veșminte frumoase din bumbac, cai mari, bărbați și femei, două obeliscuri uriașe făurite dintr-un aliaj de aur de culoare deschisă... care străjuiau porțile templului sfînt le-am smuls și le-am adus în Asiria".

Un mare templu funerar este și cel al reginei Hatchepsut din dinastia a XVIII-a din *Deir-ElBahri*, pe malul stîng al Nilului, în fața Karnakului, într-un amfiteatru vast, care se integrează perfect în natura înconjurătoare. El se înalță în terase, legate de o rampă centrală și mărginite către faleza stîncoasă de portice decorate cu basoreliefuri ce înfățișează nașterea divinei regine, expediția maritimă în țara Punt. Terasa superioară duce la sanctuarul principal și la mai multe capele. Frumusețea desăvîrșită a acestui templu impresionează și astăzi prin acea bogată și pură armonie a

---

[1] Wolf Schneider, *Omniprezentul Babilon*, p. 73.
[2] Wolf Schneider, op. cit., p. 73.

Scanned with OKEN Scanner

teraselor sale lungi și de un alb strălucitor, dincolo de lunga cale de acces ce străbate nisipurile, cu muntele de culoare ocru a cărui creastă înclinată întîlnește parcă albastrul adînc al cerului.

Aceste creații unice, care — după piramide — constituie gloria nepieritoare a Egiptului antic, au fost îndeosebi opera dinastiei a XVIII-a, în care s-a adăugat ceea ce unii numesc *o nouă epocă de aur a culturii egiptene* — dinastia a XIX-a a Ramesizilor. Dintre marii faraoni ai acestei dinastii, Ramses II, care a domnit 66 de ani, a înființat un imens domeniu, cu personal numeros, pentru a ușura viața artiștilor. N. Iorga îl socotea pe Ramses II „Marele ctitor" prin excelență, așa cum va fi peste milenii Ștefan cel Mare pentru Moldova. Marile sale succese politice se datoresc în primul rînd unei remarcabile dezvoltări economice și extinderii comerțului care au dus la mari acumulări de bogății. Lui Ramses i se atribuie și alte înfăptuiri cum ar fi o marină egipteană, înfățișată triumfal pe reliefurile epocii, o mare dezvoltare a tehnicii militare (cf. marele relief de la Dapur, de unde putem deduce îmbrăcămintea, armele, starea de spirit a oamenilor), dar în ordinea de idei a acestui capitol, ne interesează templele acestei perioade, îndeosebi frumosul templu funerar construit de Ramses al II-lea în cinstea lui Amon, denumit în secolul trecut *Rameseum,* „Castelul de milioane de ani al regelui Usimare — ales al lui Re" (prenumele lui Ramses II); mai poate fi văzut la nord-vest de coloșii lui Memnon. Odinioară era împrejmuit cu un zid de cărămizi și cuprindea : palatul lui Ramses, trei terase — pe a treia se află templul, coloane ca cele de la Medinet Habu, decorația interioară. Zidurile exterioare s-au distrus transformînd curțile în esplanade și hipostilele în portice ; „resturile colonadelor, cele ale pilaștrilor osiriaci decapitați și ale enormului pilon pe jumătate prăbușit, formează una dintre cele mai romantice ruine și dă încă o idee suficient de bună despre edificiul originar".[1] Foarte bine s-au păstrat magaziile

[1] *Enciclopedia civilizației și artei egiptene*, p. 247.

Scanned with OKEN Scanner

templului, dar descoperirea cea mai interesantă a constituit-o torsul și resturile unui colos de granit care îl înfățișa pe Ramses-Soare al suveranilor, tronînd în mod glorios (18 m înălțime și peste 1000 tone).

Aceleiași epoci aparține o altă operă măreață, complexul de temple de la *Medine-Habu*, la sud de Teba. Încă din timpul dinastiei Tutmes a fost ridicat sanctuarul dedicat zeului solar. Alte temple au fost construite la periferie de mai mulți faraoni tebani. Multe s-au distrus, dar imensul *Castel de milioane de ani* al lui Ramses al III-lea se păstrează cu poarta fortificată, pilonul, succesiunea curților, colonade, camere, înalta incintă de cărămidă. Era un mare palat numit *Casa bucuriei*, cu basoreliefuri care o decorau și erau potrivit alese spre a slăvi puterea regelui. Aici s-a dezvoltat puternic cultul lui Osiris, mai ales spre sfîrșitul Imperiului Nou, cînd viața Tebei de pe malul stîng s-a concentrat aici.

Să mai amintim, în sfîrșit două măreție temple în Nubia de Jos, *Abu Simbel*, săpate în gresia muntelui, cu fațada spre Nil, ctitorii ale lui Ramses al II-lea. Sînt precedate de patru coloși șezînd. Ca și Rameseum, au fost închinate zeului soarelui și lui Ramses însuși. „În marea sală hipostilă, se vede, între alte frumoase scene de război și rituale, o panoramă a luptei de la Cades. Micul speos (peșteră) ce a fost dedicat zeiței Hathor, pentru regina Nefertari, soția lui Ramses, este precedat de șase coloși în picioare“.[1]

Operele de la Abu Simbel au intrat în conștiința culturală contemporană datorită unei operații de uriașă anvergură. Ca urmare a barajului de la Assuan și a pericolului de a fi scufundate în apele rîului, aceste temple, ca și alte monumente ale Nubiei au fost tăiate în stîncă, transformate și reconstituite cu prețul unor eforturi extraordinare.

Templul egiptean este un fel de rezumat-sinteză a culturii egiptene, expresia unor stări de spirit ce nu cunoșteau îndoiala, o dogmă exprimată în forme sen-

---

[1] *Enciclopedia civilizației și artei egiptene*, p. 20.

Scanned with OKEN Scanner

sibile, materializată în piatră, o construcție pe care preotul o învăluia în mister — un mister ce părea cu atît mai de nepătruns, cu cît ignoranța mulțimilor era mai mare.

Maeștrii egipteni din Noul Imperiu au adus totuși *mișcarea* în arhitectură, au descoperit frumusețea contrastelor de culoare și a semitonurilor, fiind foarte aproape de o dezvoltare a spațiilor interioare în arhitectură.

Templul era și locul de observație de unde preoții, care monopolizau cultura intelectuală, urmăreau mișcarea artiștilor. Dar și știința preotului este secretă, ocultă, iar hieroglifele îi sporesc caracterul simbolic de nepătruns.

Templul pare dăltuit în stîncă (uneori chiar este) atît de mult predomină masa față de spațiul interior, relativ îngust. Întreaga construcție este clară, lipsită de orice tensiune, de orice efect căutat ; el era astfel construit încît ultima rază de soare trebuia să străbată ca o săgeată prin bariera pilonilor și coloanelor și să lumineze încăperea numită „sfînta sfintelor". Pentru public, importanța templului consta în faptul că aici aveau loc *procesiunile solemne,* ceea ce explică caracterul deosebit al formelor arhitecturale ale templului. Statuia zeului era adusă de la Karnak la Luxor, într-o procesiune la care lua parte o mare mulțime de oameni, îmbrăcați cu veșminte bogat împodobite (cei avuți) ; ei pășeau grav, intonînd imnuri, cîntece de slavă și arzînd tămîie. O astfel de ceremonie este descrisă într-un imn egiptean : „*Porțile marelui templu* sînt deschise. Barca este scoasă din marele templu. Teba jubilează, Heliopolis se bucură și Karnak triumfă. Strigăte de bucurie se aud în cer și pe pămînt. Oameni și zei s-au adunat ca să se bucure de ceea ce s-a întîmplat pe pămînt. Mulțimea jubilează și proslăvește pe gloriosul Amon Ra." [1]

Templul egiptean, în care erau figurate și elemente ale vieții terestre, asigura păstrarea ordinii cosmice, identitatea și constituia, totodată, simbol al aspirației

---

[1] Apud Mihail Alpatov, *Istoria artei,* p. 97.

Scanned with OKEN Scanner

spre luminile înaltului, o punte între pămînt și cer, așa cum sugerează coloanele ce se avîntă într-o singură mișcare către cer. Dacă piramida asigură veșnicia *dincolo* de moarte, templul asigură veșnicia *dincoace* de moarte.

9. Frumusețea prin lumină: reforma cultural-artistică a lui Ahnaton

„Nu numai că aici a fost găsit celebrul cap al reginei Nefertiti, dar tot aici și-a început Tutancamon domnia. Constituie oricum o mărturie a romantismului neobișnuit al unui faraon, că dintr-un capriciu, un oraș regal se întemeiază, se populează într-un loc pînă atunci nelocuit, un oraș care, după puțini ani, cade iarăși pradă deșertului. Și acest oraș a fost, în timpul scurtei sale existențe, capitala unei puteri mondiale"

(John D.D. Pendlebury, egiptolog)

Există în perioada Noului Imperiu, mai exact către sfîrșitul dinastiei a XVIII-a, un episod ciudat de scurtă durată, dar plin de semnificații și care stîrnește astăzi entuziasmul și pasiunea nu numai a egiptologilor, dar și a unui public mai larg, interesat în cunoașterea uneia dintre marile culturi ale lumii. Este vorba de reforma religioasă, cu implicații culturale mai largi, a faraonului Amenhotep (denumirea greacă — Amenofis) al IV-lea — fiul lui Amenofis al III-lea și a marii sale soții regale Tii, una din acele femei energice, talentate, care au știut să se impună și să joace un rol important în viața politică și culturală a Egiptului antic, precum Ahmes Nefertari — soția lui Amosis și mama lui Amenofis I, Nefertari, soția lui Ramses al II-lea, ca să nu mai vor-

Scanned with OKEN Scanner

bim de Hatshepsut, fiica lui Tutmes I, soție a lui Tutmes II, care a reușit să se impună ca regină-Faraon și a cărei amintire, nepotul și cel de-al II-lea soț al ei — Tutmes al III-lea, pe care l-a ținut prizonier în propriul său palat timp de mai bine de două decenii, asumîndu-și de drept și de fapt, conducerea țării — nu i-a putut-o șterge din memoria faptelor de cultură.

O reconstituire a evenimentelor care au precedat și au marcat această reformă a devenit posibilă îndeosebi după descoperirea tăbliților de teracotă — arhiva hitită de la Bogazköy de către Hugo Wincker, perechea unei alte arhive descoperite de o felahă la Tel-el-Amarna, care a provocat un adevărat scandal arheologic, prin risipirea lor, a tăbliților, în toată lumea civilizată a timpului și prin modul în care arheologii germani au reușit să transporte la Berlin una dintre cele mai mari capodopere de artă din toate timpurile — o statuie a lui Nefertiti.

„Aceste 385 tăblițe din Amarna și cele 100.000 de tăblițe de la Bogazköy reprezintă piatra unghiulară a oricărei reconstituiri a istoriei Imperiului Nou — și totodată singura sursă din care putem afla cîte ceva despre originea lui Nefertiti". [1]

O asemenea reconstituire încearcă și autorul acestei aprecieri, Philipp Vandenberg, în lucrarea citată, unde rigoarea faptelor istorice, întemeiată pe documente certe, se îmbină cu ipoteze ispititoare, dar și cu altele de-a dreptul fanteziste, lipsite de orice temei.

Cine erau principalii eroi ai dramei de la Amarna și în ce a constat opera lor ?

Să spunem din capul locului că reforma menționată a constat în înlocuirea cultului zeului Amon sau Amon-Re din Teba cu cultul zeului Aton, ca unic zeu suprem ; s-ar părea deci că este vorba de trecerea de la o religie politeistă la una monoteistă, dar adevărul este că, sub raport strict religios, această reformă nu este chiar atît de extraordinară și în mod cu totul exagerat ar putea fi numită „revoluția de la Amarna" (1375—1350). Întîi

[1] Philipp Vandenberg, *Nefertiti*, Editura Meridiane, București, 1980, p. 78.

Scanned with OKEN Scanner

pentru că, cultul zeului solar a fost întotdeauna o permanență a religiei egiptene — și nu numai la Heliopolis ; însuși zeul Amon — sau Re (mai ales sub forma sincretică de Amon-Re), venerat ca zeu suprem de atotputernica preoțime din Teba, era un zeu solar. Este adevărat că, în comparație cu caracterul abstract, canonizat al acestuia, Aton este conceput ca zeu al discului solar — este ca și cum soarele însuși dătător de viață și putere, ar fi divinizat, dar această schimbare de optică este importantă și semnificativă mai mult pentru artă decît pentru religie. În al doilea rînd, religia atoniană nu este decît aparent un monoteism, deoarece este totuși admisă existența altor zei.

Tocmai aceste apropieri au făcut posibilă acea „sinteză finală : Re-Osiris“ din Noul Imperiu, prin dublul proces de osirizare al lui Re și de solarizare a lui Osiris, pornită și din convingerea că acest dublu proces revelează „semnificația secretă a existenței umane și anume *complementaritatea între viață și moarte*“ [1]... Meditînd asupra misterului morții, geniul egiptean a realizat ultima sinteză religioasă, singura care și-a menținut supremația pînă la sfîrșitul civilizației egiptene. E vorba, desigur, de o creație susceptibilă de interpretări și de aplicații multiple. Sensul profund al binomului Re-Osiris sau al continuității viață-moarte/transfigurare nu era în chip necesar accesibil credincioșilor convinși de infaibilitatea formulelor magice ; totuși, acestea din urmă reflectau aceeași gnosă eshatologică“. [2]

Au existat și unele premise mai apropiate, mai directe, ale unei atari orientări în politica religioasă a lui Amenofis al III-lea, în timpul căruia se simte o orientare tot mai evidentă către cultul soarelui. Oricum, reforma lui Amenofis al IV-lea a fost mai ales o *reformă culturală* și într-o mult mai mică măsură o reformă religioasă.

Plecînd de la cele spuse și de la unele ipoteze ale sale, Vandenberg își începe reconstituirea cu faraonul

---

[1] Mircea Eliade, *Cosmologie...*, pp. 115, 117.
[2] Mircea Eliade, op. cit., pp. 115, 117.

Scanned with OKEN Scanner

Amenofis al III-lea și marea sa soție regală Tii, părinții lui Amenofis IV.

După cum se știe, cel dintîi a fost contemporanul inteligent și subtil, prin mijloace mai mult diplomatice decît militare, a unei politici de expansiune și măreție, de putere mondială, pe care au dus-o înaintașii săi. I s-a zis *Magnificul* pentru imensele bunuri acumulate în tezaurul public (și al casei regale), pentru înțelepciunea de care dădea dovadă în relațiile cu alte state, cu numeroșii săi „vasali" pentru templul său funerar pe malul apusean al Nilului, „unul din monumentele cele mai mari ale Egiptului antic", cu celebrele, uriașele statui, ce au intrat în istorie sub denumirea de „coloșii Memnon" [1], prin comportarea sa civilizată și rafinată.

Un text săpat în granit, pe spatele coloșilor vădește nu numai devoțiune și lăudăroșenie, dar și o anume sensibilitate artistică.

„...Vino Amon-Re, stăpîn al tronurilor ambelor țări, la Karnak și privește casa ta, pe care ți-au zidit-o la apus de Teba și a cărei frumusețe se îmbină cu munții din apus ; străbați cerul ca să te odihnești în ea. Cînd răsari la orizont, chipul tău strălucește ca aurul, căci fața ei este întoarsă înspre răsărit ; de unde răsari tu Ea este orizontul apunerii tale din viață. În fiece dimineață cînd răsari, frumusețea ta pătrunde în ea fără de oprire. Eu am înălțat-o, lucrată minunat din piatră de calcar. Maiestatea mea a umplut-o cu monumente cioplite în piatră, adusă din Muntele fermecat. Acum pot fi văzute odihnindu-se la locul lor, și lumea se bucură foarte de mărimea lor. Am făcut altele asemănătoare în altă lucrătură, din alabastru, din granit roșu și negru. M-am purtat ca un rege pentru eternitate, căutînd cele trebuincioase tatălui meu. Imaginile zeilor, răsărite înaintea ta, maiestatea mea le-a făcut pe toate. Măreț este ce am făcut din aur și din tot felul de nestemate.

. . . . . .

Ți-am ridicat obeliscuri acolo, în locul acela ca să înfăptuiești cele făgăduite. Tot ce-a făcut acolo maies-

[1] Philipp Vandenberg, *Nefertiti*, pp. 99—100.

Scanned with OKEN Scanner

tatea mea aduce la înfățișare cu paradisul maiestății tale. Nimic frumos n-a fost greșit, ci este făcut de mine în muncă desăvîrșită...".[1]

Acesta este, deci, în propria sa prezentare — sau a artistului care a condus lucrările templului și colosilor, Amenofis III. Este un imn închinat lui Amon, dar el prevestește parcă frumosul, neasemuitul imn a lui Amenofis al IV-lea închinat soarelui. Dealtfel, apropierea dintre cei doi faraoni, profilul lor istoric și psiho-spiritual ne sînt în linii mari cunoscute, iar reconstituirea lor nu ridică probleme de nerezolvat. Tii este de asemenea cunoscută din numeroasele portrete ce ni s-au păstrat ca și din referirile din corespondența diplomatică. Nu tot astfel stau lucrurile cu Nefertiti, despre care nu știm exact cine este, de unde vine (dacă vine de undeva), care este originea ei. Tocmai aici sînt posibile ipoteze, explicări conjuncturale. Ph. Vandenberg propune o astfel de ipoteză (pe care însă o prezintă apoi ca și cum ar fi o certitudine); ea nu ar fi alta decît *Taduhepa*, soția secundară a lui Amenofis III, fiica regelui Tusratta din Mitanni — un principat înfloritor în partea de nord a Siriei, cu care Egiptul se afla în relații bune sub acest faraon. Văzîndu-i neasemuita frumusețe, poporul i-ar fi spus Nefertiti — frumoasa care vine, și cu acest nume nou a rămas și a intrat în istorie. O ipoteză seducătoare, față de care aș fi mai îngăduitor decît Radu Florescu (în lipsa alteia mai bune — căci nici cea a originii locale, egiptene, nedocumentată prin nimic, nu mi se pare mai convingătoare) ale cărui comentarii critice din *Postfață* și din numeroase note la *Nefertiti* de Ph. Vandenberg sînt mult mai judicioase, documentate, dar și pline de măsură, de bun simț, refuzînd speculații romantice, aventuroase sau psihanalitice, cum ar fi de pildă, cele privitoare la *complexul lui Oedip* de care ar fi suferit Amenofis IV, întreținînd relații nefirești cu mama sa.

Revenind la cei doi suverani și trecînd peste toate speculațiile care privesc persoana lor, virtuți și defecte, reacții presupuse, dar imposibil de dovedit, fie și indi-

[1] Apud Philipp Vandenberg, op. cit., pp. 102—103.

Scanned with OKEN Scanner

rect, să reținem o apreciere judicioasă : „Ca multe mișcări reformatoare și cea a lui Amenofis și Nerfertiti n-a fost la început decît o erezie, ce nu aducea noutăți senzaționale, ci încerca doar să se distanțeze de anumite aspecte ale religiei vechi". [1]

Așa este, dar principalele slăbiciuni, insuficiențe ale acestei cărți se referă, după părerea mea, la cauzele reformei, explicația sau motivațiile sale. Autorul citat se referă la ceea ce însemna pentru Amenofis *Aton* — „soarele de aur, strălucitor, ce dă căldură și viață", iar apoi *divinul* „de la care purced toate, *unicul zeu* pur și simplu" — la rolul aproape decisiv pe care l-ar fi jucat Nefertiti (dat fiindcă puterea sa era în creștere), contrariată și neîncrezătoare față de religia amețitoare a Egiptului, cu o puzderie de zei, la un înțeles mai vechi și ispititor a lui Aton, *simbol al adevărului,* „Cel ce trăiește din adevăr". El ignoră total cauze mai adînci de *ordin social* — conflictul politic și chiar economic mai vechi, uneori foarte acut, dintre faraon și casta puternică a preoților amonieni de la Teba. După cum se știe, marele preot al lui Amon ocupa locul doi în ierarhia puterii, iar uneori, în fapt, locul întîi, ajungînd chiar să ocupe tronul faraonului.

Pentru Amenofis IV, care nu avea deloc veleități războinice, ambiții de cuceritor, aspirînd însă la o altă glorie, în sfera culturii, reforma religioasă a constituit mai degrabă un pretext de a frînge puterea acestei caste și de a inaugura un nou stil cultural. Și Mircea Eliade explică fapta sa „în parte, prin voința faraonului Amenhotep IV de a se elibera de sub dominația Marelui Preot. Într-adevăr, la puțin timp după întronare, tînărul suveran i-a ridicat Marelui Preot al lui Amon dreptul de a administra bunurile zeului, retrăgîndu-i astfel izvorul puterii". [2]

Astfel, ideea religiei soarelui nu mai este redusă la motivații psiho-spirituale, ci reprezintă un episod esen-

---

[1] Philipp Vandenberg, op. cit., p. 189.
[2] Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase,* p. 111.

Scanned with OKEN Scanner

țial de mare răsunet, al luptei pentru putere economică și politică.

Dar aceasta nu este totul. Cum am spus, reforma lui Amenofis (care și-a schimbat numele în *Ahnaton* „cel care-l slujește pe Aton") a avut îndeosebi o semnificație cultural-artistică ce nu a fost înțeleasă la justa ei valoare. Ph. Vandenberg insistă, e adevărat asupra a ceea ce numește „Orașul de vis" Ahetaton — cunoscut mai tîrziu ca Tell-el-Amarna, noua capitală a Egiptului la jumătatea drumului dintre Memfis și Teba. La serbarea oficială de întemeiere, în plin pustiu, a noii capitale, Ahnaton a spus, între altele :

„Iată, Aton a dorit orașul Ahetaton ce trebuie construit ca monument care să-i pomenească numele în toată veșnicia. A fost Aton, tatăl meu care ne-a spus unde să ridicăm orașul Ahetaton. Nu ne-a spus-o nici un funcționar și nici vreun alt om în toată țara, ca Ahetaton să fie ridicat în acest loc, ci numai însuși Aton, tatăl meu, ne-a arătat locul, ca să-i ridicăm orașul Ahetaton aici". [1]

Numai trei ani a durat construcția acestui oraș, după un proiect urbanistic uimitor de modern, o realizare tehnologică și de măiestrie artistică aproape fără egal în lumea antică. Materialul de construcție pentru temeliile orașului au fost blocuri de piatră aduse cu corăbii de la carierele din Egiptul de Sus. Aventura descoperirii sale a început, firește, după descoperirea și cunoașterea arhivei de la Amarna, astfel încît, în cele din urmă a putut fi schițat planul de ansamblu al centrului orașului, iar descrierea făcută de Vandenberg ni-l arată într-adevăr magnific, poate fără fastul exorbitant al palatului Malcata din Teba al lui Amenofis III, dovedind în schimb un gust desăvîrșit al proporțiilor și al decorațiunii. Marele Templu a lui Aton (care, ca și cel din Karnak nu mai există), se afla în centrul orașului, pe Calea regală, cu o lungime de 800 m și lățime de 27 m. (După părerea lui Ray Winfield Smith, cel care a gîndit îndelung și a propus folosirea computerului în studiul blocurilor ce au aparținut acestui templu, lungi-

[1] Philipp Vandenberg, *Nefertiti*, p. 195.

Scanned with OKEN Scanner

mea sa ar fi fost de 1,6 km — adică, dacă ar fi așa, cea mai mare clădire construită vreodată de om). Trebuie să fi fost „cea mai frumoasă din Amarna". Sanctuarul templului, la care se putea ajunge, de la palatul regal, străbătînd un șir de curți interioare, era înconjurat de un zid, incintă în interiorul căreia, de-a stînga și de-a dreapta căii sfinte erau zeci de mari altare, departe, în fund, o uriașă sală hipostilă, iar printre coloanele papiriforme fasciculate se aflau patru statui unice ale faraonului.

Între splendorile acestui oraș, despre *palatul din nord* ni se spune că, dacă orașul ar fi dăinuit ceva mai mult, ar fi fost una din minunile lumii, cu care palatul Cnosos și grădinile suspendate ale Semiramidei nu se puteau compara. Era o adevărată „capodoperă a arhitecturii ce îmbina arta și natura cu pricepere extraordinară : rezervații pentru animalele sălbatice alternau cu locuințe, bazine de apă și straturi de flori — și toate păreau să constituie, laolaltă, o unitate organică. Centrul acestei alcătuiri neobișnuite era constituit de un spațiu pătrat de la care două colonade duceau la o sală a tronului. Latura de nord era împărțită în trei : o curte deschisă cu un mic altar de jertfe, o zonă rezervată animalelor sălbatice, discret, dar sigur îngrădită, în sfîrșit un parc mărginit de colonade. Zona de dincolo de lac era și ea împărțită în trei : două complexe de locuințe pentru funcționari și personalul de serviciu, iar cel de-al treilea, în colțul de sud-vest aparținea apartamentelor reginei Nefertiti". [1]

După cum se vede, valorile urbanistice sînt admirabil puse în lumină. Au existat, chiar și există proiecte de a folosi computerul, pentru clasificarea și ordonarea fragmentelor de reprezentări de pe blocurile de piatră, spre a se ajunge la reconstituirea de ansambluri. Dar în ce constă noul stil artistic? Care sînt valorile psihologice, etice și estetice pe care le implică?

În ciuda furiei iconoclaste cu care s-au năspustit reprezentanții restaurației amoniene spre a distruge și

[1] Philipp Vandenberg, op. cit., p. 219.

Scanned with OKEN Scanner

opera și imaginile și amintirea lui Ahnaton și a superbei sale soții, ne-au rămas suficiente imagini de sculptură și pictură spre a putea aprecia acest nou stil. Richard Lepsius a fost cel dintîi care a descoperit-o pe splendida, pe extraordinar de frumoasa și iubita regină, prin intermediul epitetelor admirative de pe pereții stîncilor, de pe blocurile de piatră și în hipogeele neterminate.

„Frumoasa, minunata cu coroana de pene; marea principesă moștenitoare din palat; izvor de bucurie, îți vine să chiui cînd îi auzi glasul; stăpîna gingășiei; cea mult preferată; femeia a cărei ființă îl bucură pe stăpînul ambelor țări; marea și iubita soție regală; stăpîna ambelor țări; iubita norocului; frumoasă este, frumusețea soarelui; frumoasa care, iată, vine; trăiască în veci...". [1]

Din unghiul de vedere al prezentei lucrări, important este nu cine era de fapt (origine, identitate), Nefertiti, ci influența pe care ea și soțul ei au avut-o asupra noii orientări artistice. E greu de acceptat ideea că stilul tradițional a fost modificat brusc în al patrulea an de domnie a lui Ahnaton, dar sîntem de acord că, în raport cu canoanele severe, rigide, existente pînă atunci, impuse de clerul lui Amon, „noile convenții artistice constituiau... o provocare la adresa castei preoțești ce deținea puterea. Făptura umană nu fusese încă niciodată reprezentată, atît de realist, niciodată încă nu fusese atît de bine redată mișcarea, niciodată încă un relief în piatră de calcar nu avusese atîta gingășie și naturalețe. [2]

Într-adevăr iată clar exprimată această orientare care a avut și un exponent cunoscut, un mare, un foarte mare sculptor, Tutmosis, căruia îi datorăm probabil cele mai multe portrete ale frumoasei regine sau ale familiei regale. Dar dacă lucrurile stau astfel este foarte ciudat că acest autor competent și pasionat caută în toate aceste opere, în această remarcabilă producție artistică, nu valorile ei intrinseci, ca un semn, fie și timid de emancipare de canoane, de libertate și naturalețe a expresiei, ci argumente pentru toate ipotezele sale cu privire la

---

[1] Apud Philipp Vandenberg, op. cit., p. 29.
[2] Idem, p. 45.

Scanned with OKEN Scanner

natura și relațiile reciproce ale personajelor înfățișate. Este vorba de o anumită *atmosferă estetică,* cu implicațiile ei etico-psihologice pe care ignorînd-o, putem ajunge la cele mai bizare interpretări și chiar la o „citire" cu totul arbitrară a uneia dintre cele mai interesante iconografii din cultura egipteană. În această privință sînt întrutotul de acord cu Radu Florescu.

„Este sigur că regina Nefertiti a fost o femeie neobișnuit de frumoasă. Desigur la delicatețea și grația ei naturale trebuie să adăugăm stilizarea sensibilă, maniera, imprimate de arta amarniană reprezentărilor plastice din care extragem informațiile cu privire la apariția fizică a frumoasei regine... Atmosfera de afectivitate tandră este generală, așa încît gesturile de intimitate față de soțul ei nu sînt neapărat expresia căldurii sufletești și sensualității delicate a femeii Nefertiti".[1]

Aceleași gesturi de tandrețe ale faraonului față de mama sa, Tii, sau față de coregentul său, enigmaticul Semenh nu pot fi interpretate ca trădînd raporturi nefirești, transformînd deci o imagine (informație) și chiar valoare estetică în una nemijlocit psihologică și morală.

Ca și cum arta ar fi un document interpretabil, indiferent sau chiar împotriva valorii ei estetice.

Reforma cultural-artistică a lui Ahnaton și construirea noii capitale a reprezentat așadar o experiență cutezătoare ; un oraș în deșert, împodobit cu pomi, grădini, iazuri, străzi late, pînă la 45 m, palate regale, temple. Tell-el-Amarna a fost un fel de Versailles al istoriei Egiptului, prin cadrul natural, integrarea în natură, prin frumusețea și somptuozitatea sa. Ahnaton a interzis cultul lui Amon Re și a decretat cultul lui Aton, a înlăturat modelul tradițional de reprezentare a faraonului, nu din cauza dezechilibrului hormonal, a nevrozelor, și complexelor sale de inferioritate fizică, ci din nevoia de a restabili echilibrul de forțe între puterea religioasă și cea laică, încercînd s-o subordoneze pe cea dintîi, celei de-a doua, aceasta și prin modificările aduse cultului, prin

[1] Radu Florescu, în *Enciclopedia civilizației și artei egiptene,* p. 357.

integrarea spiritului religios într-un orizont de imagini și reprezentări mai apropiat de natură și de om. „Spre deosebire de sanctuarele lui Amon, acelea ale lui Aton nu erau acoperite; soarele putea fi adorat în toată splendoarea sa. Nu a fost singura inovație a lui Ahnaton. În artele figurative, el a încurajat stilul numit apoi «naturalismul de la Amarna»; pentru prima oară limbajul popular a fost introdus în inscripțiile regale și în decretele oficiale. În plus, Faraonul a renunțat la convenționalismul rigid impus de etichetă și a lăsat să domnească spontaneitatea în relațiile cu membrii familiei sale și cu intimii săi".[1]

Așa erau gesturile publice de tandrețe — săruturi, îmbrățișări, poziții degajate, firești, fără morgă și rigiditate, duioase scene de familie în care Vandenberg credea a descoperi tot felul de intenții ascunse, păcate grave. Explicațiile date de Mircea Eliade mi se par demne de considerație, cu precizarea că nu valoarea religioasă (sau nu numai ea) trebuie pusă (menținută) în noua constelație de valori, ci valorile vieții conforme cu adevărul, cu *maat*, cu ritmurile și legile vieții. „Pentru că acest faraon bolnăvicios și aproape diform, care urma să moară foarte tînăr, descoperise semnificația religioasă a «bucuriei de a trăi», beatitudinea de a primi creația inepuizabilă a lui Aton, în primul rînd lumina divină".[2]

Ahnaton a proclamat deci ca *adevăr religios*, de fapt ca *adevăr uman* însăși *lumina cerească*, omul putînd avea astfel contact nemijlocit cu divinitatea, numai că societatea egipteană nu prea era coaptă pentru o asemenea experiență.

Lăsînd — din considerente de sistematizare și structură — prezentarea unor capodopere artistice ale acestei experiențe, voi aminti în încheiere de o altă capodoperă, de astă dată poetică, a culturii amarniene: *Imnul* (au fost mai multe probabil, s-au păstrat două dintre care unul este excepțional) închinat lui Aton, soarelui, făcînd parte dintre cele mai de seamă opere ale literaturii universale.

---

[1] Mircea Eliade, *Istoria credințelor*, p. 111.
[2] Idem, p. 112.

Scanned with OKEN Scanner

Slăvirea soarelui dătător de viață, izvor de lumină și vitalitate, îi dă poetului imboldul de a cuprinde natura, de a vedea pretutindeni viață și renaștere.

Iată cîteva fragmente din *Marele Imn al lui Aton*, în traducerea lui Ion Acsan :

„Sclipind de frumusețe, te-arăți la orizont,
Aton cel viu, întiia obîrșie a vieții !
De cum te-nalți în partea de răsărit a firii,
Tu umpli orice țară cu strălucirea ta.
Ești minunat, ești mare, mereu scînteietor.
Și stai cu mult deasupra întregului pămînt.
Mănunchiul tău de raze cuprinde orice țară,
Puzderia de lucruri pe care le-ai creat
Căci tu ești Re și-ajungi la granițele lor.
Și le subjugi de dragul feciorului tău drag.
Deși în cer, ai raze aflate pe pămînt.
Tu ești în fața noastră, dar drumul tău e tainic.

Noaptea

Cînd cobori sub apuseana zare
În beznă cufundat, pămîntu-i ca și mort
. . . . . .
Acum domnește bezna și tot pămîntul tace,
Căci ziditoru-i doarme în orizontul său.

Ziua și omul

De cum se luminează-ntreaga glie
Cînd tu răsari în pragul zării
Și ca Aton sclipești în timpul zilei,
Cînd surghiunești întunecimea
Și raza ta ne-o dăruiești
Atunci în sărbătoare sînt cele două țări ;
Poporul se trezește, se scoală în picioare,
El se deșteaptă, mulțumită ție,
Își spală trupul și se-mbracă,
Cu înălțate brațe slăvind venirea ta ;
Apoi toți oamenii se duc la munca lor".

Scanned with OKEN Scanner

Sînt cîntate mai departe în acest imn *ziua, animalele și plantele, ziua și apa, facerea animalelor, întreaga creațiune, irigarea pămîntului, anotimpurile* etc.

Iată *Facerea omului :*

„Ești cel ce iscă plodul în trupul de femeie
Și cel ce plămădește sămînța în bărbat,
Cel ce hrănește fătul în pîntecul de mamă
Și care mi-l alină ca nu cumva să plîngă.
Ești doică pentru fătul din sînul femeiesc ;
Tu dărui răsuflarea și-nsuflețești făptura
Ca să trăiască tot ce ai creat.
Aduci pe lume pruncul și chiar de cînd se naște
Deschizi plăpînda-i gură, să poată glăsui
Și te-ngrijești să nu cunoască lipsa.
. . . . . .
Atît de multe lucruri se-nfăptuiesc prin tine
Încît rămîn ascunse privirii omenești".
. . . . . .

Frumusețea prin lumină

Ai zămislit din tine un milion de chipuri
Orașe, sate, drumuri, cîmpuri, fluvii,
Oriunde ochii te-ntîlnesc fățiș.
Căci tu ești Astrul zilei, stînd mai presus de glie".

În final, Aton și regele :

. . . . . .
„Din zori faci să sporească regeasca avuție,
. . . . . .
Din zori faci să sporească regeasca avuție,
. . . . . .
Pentru feciorul tău ce s-a născut din tine
Domnul Egiptului de Sus și de Jos,
Ce viețuiește întru adevăr,
Stăpînul celor Două Țări,
Nefer-Nefri-Re Ua-en-Re
Fiul lui Re ce viețuiește într-adevăr,
Regele încoronat, Ahnaton,
A cărui viață fie cît de lungă
Iar Marea lui soție mult iubită,

Scanned with OKEN Scanner

Crăiasa celor Două Țări,
Nefer-Nezru-Aston Nefertiti
Trăiască și-nflorească primii !“ [1]

10. Nefertiti sau despre monumental și poetic în artele figurative

Spre deosebire de Mesopotamia, în Egipt *arta statuară* a cunoscut o dezvoltare viguroasă, după un canon propriu — principiu geometric, legea frontalității, caracterul esențial „prezentativ“ nu narativ — care nu anulează observarea atentă a realității, multiplicitatea motivelor, expresivitatea, redarea caracterelor esențiale ale personalității.

„Opoziția între tendința idealizantă și tendința veristă se înfăptuiește în plină claritate a epocii din Regatul Nou. Pe de o parte, iată eleganța, trăsăturile armonioase, seninătatea animată de un ușor zîmbet al unei întregi serii de statui ; pe de altă parte, iată căutarea exasperată a adevărului care-și găsește fundalul în criza religioasă și se concretizează în opere, ca de exemplu portretele lui Amenophis al IV-lea...“. [2]

Subordonarea artelor figurative exigențelor ideologice-religioase ale arhitecturii necrofile, le impunea acestora legi severe de compoziție, dar nu le anula o relativă autonomie și valoarea artistică intrinsecă. Și aceasta în ciuda faptului că nu există o intenționalitate estetică de sine stătătoare, că pe primul plan se află semnificația magică și mitică. Cînd Constantin Daniel subliniază că „în aceasta stă cheia esenței ei, căci opera de artă egipteană trebuie nu admirată pentru frumusețea ei, ci interpretată, înțeleasă [...], descriptată, adică trebuie degajat sensul, înțelesul ei magic și mitic pentru care a fost creată,

---

[1] *Poezia Egiptului faraonic*, traduceri de Ion Acsan și Ion Larian-Postolache, cuvînt înainte și note de Constantin Daniel, Editura Univers, București, 1974, pp. 49—53.

[2] Sabatino Moscati, *Vechi imperii ale Orientului*, p. 179.

Scanned with OKEN Scanner

trebuie citit mesajul ei care nu este estetic...", [1] el are în vedere statutul ontic al acestei arte, dar nu și modul în care a fost ea receptată mai tîrziu. Autorul citat sistematizează astfel legile acestei arte :

1. *sens magic și mitic* ce se impune de îndată cunoscătorului culturii egiptene ;

2. *imobilism,* reproducerea acelorași forme artistice și tehnici de creație secole de-a rîndul ;

3. *anonimatul,* legat de *spiritul colectiv,* de echipă a activității de creație — ceea ce ne împiedică să cunoaștem (cu foarte rare excepții) numele creatorilor atîtor capodopere ;

4. *atitudine fixă, rigidă,* cu respectarea strictă a unor norme severe de reprezentare ;

5. *„legea frontalității"*, formulată de Julius Lange după informații transmise de Diodor din Sicilia : tratarea corpului omenesc ca și cum ar fi împărțit în două jumătăți perfect egale și simetrice, printr-o linie ideală plecînd din mijlocul frunții ;

6. un *canon* al proporțiilor în reprezentarea corpului omenesc ;

7. figurarea de profiluri după (prin) trasarea conturului umbrei corpului proiectat pe un perete, ceea ce le-a permis egiptenilor să descopere desenul și pictura, să reprezinte cu extraordinară finețe figuri văzute din profil, ceea ce nu i-a împiedicat totuși să picteze figura umană și văzută din față, sau detaliile mîinilor și picioarelor care nu se pot zări la redarea din profil (îndeosebi la picturile din epoca Tell-el-Amarna) ;

8. bustul uman în pictură și basorelief „este reprezentat văzut din față, cu umerii situați amîndoi pe o linie orizontală, ca și cum cel reprezentat ar fi cu capul întors într-o parte spre a privi peste umăr" ;

9. absența perspectivei cu toate consecințele ce decurg de aici, mai ales pentru tablourile de gen. „Chipurile umane sînt reprezentate nu așa cum sînt văzute, cu umbre, cu culori mai șterse, cu iluzii optice, chiar, ci așa cum ar trebui să fie fiecare individ în sine, în repaus și într-o lumină egală, căzînd din plin din toate părțile" ;

---

[1] Constantin Daniel, *Civilizația Egiptului antic,* p. 272.

Scanned with OKEN Scanner

10. extinderea sensului magic al imaginilor artistice asupra semnelor scrierii ieroglifice, pentru ca cei figurați să nu-i facă rău defunctului ;

11. statuile erau întotdeauna pictate și aveau ochii din pietre semiprețioase ;

12. pictura se caracterizează și printr-un simbolism al culorilor, respectat cu strictețe. [1]

Arta figurativă era deci, în esență, un alt mijloc de a asigura supraviețuirea celui răposat prin reproducerea imaginii lui în piatră sau în lemn, în basoreliefuri sau în picturi murale. Imobilismul spiritului egiptean, orientat spre trecut, puțin sau deloc spre viitor presupunea o *conștiință sacră* a timpului în care totul este fixat odată pentru totdeauna. A fost, cum remarca și N. Iorga, o mare scădere a acestei civilizații, ceea ce a împiedicat o extraordinară vitalitate să-și atingă toate țintele posibile. Există însă la acest popor tenace dorința de a fixa în piatră *eternitatea* și de a-și asigura dăinuirea prin logodna spiritului cu marmora, cu metalul, lemnul, piatra, totul fiind însă subordonat spiritului, modelat prin spirit. Aceasta este și caracteristica fundamentală a artelor figurative ale căror reprezentări trebuiau să asigure veșnicia celor de care depindea nu numai *ordinea cosmică*, dar și *adevărul* și *frumusețea lumii*.

„Egiptul este prima din acele unduiri pe care le constituie societățile civilizate la suprafața istoriei și care par că se nasc din neant și se reîntorc în neant după ce au atins o culme. Este poate cea mai îndepărtată dintre formele definite care rămîn pe orizontul trecutului. Este adevărata mamă a oamenilor. Dar cu toate că acțiunea sa a avut răsunet în tot cuprinsul și pe toată durata lumii antice, s-ar spune că ea a închis cercul de granit solitar...“. [2]

Dar imobilitatea nu înseamnă monotonie, cum spune Elie Faure despre poporul egiptean care n-a încetat o clipă să contemple moartea și care „a dat spectacolul fără precedent și fără viitor al unei rase care s-a înver-

---

[1] Cf. Constantin Daniel, op. cit., pp. 273—277.
[2] Elie Faure, *Istoria artei*, I, p. 93.

Scanned with OKEN Scanner

șunat timp de 80 de secole să oprească mișcarea universală". [1]

De fapt, arta egipteană s-a născut din necesitatea de a asigura spiritului un înveliș material, un suport de trăinicie și perpetuitate.

Statuaria egipteană reprezintă, în afară de animale și barbari, străini, figuri de faraoni, de membri ai familiei regale sau de scribi și înalți funcționari cu figuri impasibile, aspect impozant și hieratic. „Începînd din jurul anului 3000 î.e.n., epocă în care «stilul egiptean» s-a substituit manierei «primitive» a figurilor preistorice, egiptenii au confecționat statui și statuete cu miile, tăind lemnul, cioplind piatra, turnînd bronzul și arama și aurul, arzînd faianța și ceramica grosolană. Grație acestor statui continuă să trăiască, cunoscute de toți, numele și figurile suveranilor prestigioși al căror secret poate numai epigrafiștii și arheologii l-ar fi deținut". [2] Ca dimensiuni, această artă merge de la coloși la statuete miniaturale.

În ceea ce privește coloșii-statui de talie eroică, atingînd 27 m — cei mai cunoscuți sînt cei ai lui Amenofis III și Ramses II. Primele au fost denumite tradițional statuile sau colosul lui Memnon, îl înfățișează pe faraon așezat și fac parte din peisajul teban, iar unii le-au situat printre minunile lumii. Au rămas oarecum izolate pe drumul care duce către temple, dar în vechime decorau intrarea unui templu funerar al lui Amenofis III care nu mai există. Autorul lor a fost celebrul arhitect Amenhotep, fiul lui Hopu, constructorul templului din Luxor. Fiecare statuie este tăiată într-un singur bloc de gresie și măsoară, fără soclu, mai mult de 15 m. Blocurile au fost aduse, de la aproape 700 km, din îndepărtatul Munte Roșu. Actuala denumire li s-a dat mai tîrziu, în epoca ptolemaică, cînd se credea că îl înfățișează pe eroul etiopian Memnon, ucis de Ahile în timpul războiului troian. În 27 î.e.n. un puternic cutremur de pămînt a zguduit cîmpia tebană cu asemenea brutalitate, încît colosul

---

[1] Elie Faure, *Istoria Artei*, I, p. 99.

[2] Jean Yoyotte, în *Enciclopedia civilizației și artei egiptene*, p. 275.

Scanned with OKEN Scanner

dinspre nord s-a crăpat, a fost spart în două la brîu, ceea ce a produs un fenomen fizic interesant: piatra a început să vibreze în interior, la fiecare schimbare bruscă de umezeală și temperatură. „În fiecare dimineață, la răsăritul soarelui, făcea să se audă sunete stranii, ca o muzică a sferelor, iar seara răsunau gemete jalnice". [1] Strabon a ascultat acest sunet, dar n-a putut fi convins de caracterul său miraculos. Grecii și romanii făceau călătorii lungi, în condițiile dificile de atunci, ca să le audă, însuși împăratul Hadrian, împreună cu soția sa Sabina a venit în 130 e.n. și, impresionat, a poruncit să fie gravate în piatra colosului versurile Iuliei Balbilla „poeta oficială a curții". După legendă, Memnon este acela care salută în fiecare dimineață, prin plîngerea sa, pe mama sa Aurora și de aici o mare popularitate turistică. Pînă cînd împăratul roman Septimiu Sever, dorind să redea statuii mutilate frumoasa prestanță de altădată, a pus sculptori să reconstruiască torsul și capul spart, dar prin aceasta, Memnon a redevenit un colos ca toate celelalte — și-a pierdut vocea.

„Misterul pietrei care cîntă este astăzi lămurit științific: cutremurul pricinuise în interiorul colosului crăpături, sensibile la schimbări de temperatură. Datorită poziției est-vest a statuii se formau, mai ales dimineața, la răsăritul soarelui, diferențe mari de temperatură în interiorul pietrei și minuscule pietricele ale rocii de calcar se desprindeau cu un zgomot șfichiuitor. Seara cînd hamsînul fierbinte bătea prin Valea Nilului, el se frîngea în crăpăturile statuii, producînd acele gemete stranii." [2]

O altă formă de statuie-colos o constituie *Sfinxul*: spre deosebire de mitologia greacă, unde acesta era imaginat ca o femeie crudă, ca o leoaică înaripată cu cap de femeie, păzitoare a drumului și a misterelor, Sfinxul egiptean este masculin, felină cu cap de faraon. Pe malurile Nilului, Sfinxul nu are nimic dintr-un monstru pervers; este dimpotrivă o putere morală pedepsitoare

[1] Philipp Vandenberg, *Nefertiti*, p. 100.
[2] Philipp Vandenberg, op. cit., pp. 100—101.

Scanned with OKEN Scanner

față de cei răi și protectoare față de cei buni ; el este rege, zeu solar încarnat în feline, paznic al templelor.

Sfinxul de la Giseh se bucură de o faimă aparte : este cel mai mare dintre sfincși și unul dintre cei mai vechi, din perioada domniei lui Chefren care a pus să fie sculptat, pe un mamelon uriaș de calcar, un idol uriaș, un leu cu cap de om, gardian al galeriilor prin care pleacă de pe pămînt soarele și morții. Unii regi i-au dedicat *stele* pictate, unele frumoase, altele banale (dale monolite tăiate în calcar sau piatră dură, împodobite cu o imagine și cu o inscripție gravată în adîncime). O colonie de captivi cananeeni au văzut în el pe zeul palestinian Hurun.

Din cînd în cînd este degajat de dunele de nisip ce-i asaltează corpul și tind să-l înghită. Figura sa ar fi de o frumusețe divină, dacă un emir în Evul Mediu nu i-ar fi mutilat cu tunul surîsul său păgîn. [1]

Subordonînd arta țelului de a perpetua existența postsepulcrală, sculptorul era socotit „acela care menține viu". *Arta statuară* atinge un *înalt echilibru,* pe un plan în care liniile ideale transcend *realismul* fără a-l elimina, îmbină sobrietatea și eleganța suverană. Oricum, plastica egipteană avea o bază realistă, un caracter *portretistic* — forța vitală a celui decedat se păstra în portretul său. În creațiile cele mai de seamă nu găsim deci o simplă reproducere a modelului, ci căutarea unor forme care să poată exprima ce este important și profund în viață, putînd deveni astfel un vehicol spre eternitate. Sculptura de capete de pildă se caracterizează prin expresia de calm, simplitate, privirea îndreptată spre zări îndepărtate (cf. statuia lui Chefren, a lui Rahotep și a soției sale Nofrit la Muzeul Național din Cairo), la care putem admira înălțarea pioasă, simțul demnității. La artistul egiptean, totul se bazează pe alternativa clară a suprafețelor și volumelor, linii pure și sobre ale feței, o sinteză psihologic-estetică între atitudinea calmă și puternică, un simbol al maiestății regale, senină și conștientă de puterea ei. Aceste aspirații către perfecțiune nu se datoresc însă unui canon de puritate estetică, de

---

[1] Cf. *Enciclopedia civilizației și artei egiptene,* pp. 270—271.

Scanned with OKEN Scanner

artă pentru artă, ci are motivații de ordin magic și mitologic, ca factor de participare la nemurire. De aici sobrietatea care atunci cînd avem de-a face cu adevărata și marea artă, nu poate ucide totuși *viața — sinteză între material și spiritual*, între *spiritul filosofic* și *instinctul artistic*.

Așa se explică faptul că în ciuda *hieratismului* și *imobilismului* de esență stilistică și ideologică, ce fac ca arta să pară neschimbată, mereu identică cu ea însăși, arta statuară ne oferă totuși spectacolul unor evoluții certe, pe drumul libertății expresive și al căutărilor. Arta egipteană nu este chiar în întregime acaparată și dominată de ideea morții și supraviețuirii, ci și de expresia nestinsei nevoi de afirmare în raport cu cele mai înalte valori ca viața, natura, visele, bucuriile simple ale vieții, mărturie a capacității omului de a însufleți materia.

Opere de mare forță apar încă din perioda trecerii la Vechiul Imperiu : un număr mare de statui ale lui Djeser, statui particulare aparținînd unor nobili și înalți funcționari, concepute însă într-un stil mai greoi, statui de scribi ce au pregătit capodopera de la Luvru — *Scribul* (aproximativ 2 400) din calcar pictat, înfățișează un om așezat după moda orientală, cu cele necesare scrisului. Se caracterizează printr-o stare de așteptare concentrată, privire de extraordinară vioiciune, inteligență ascuțită, expresivitate. El scrie la dictarea stăpînului, dar e surprins în clipa cînd așteaptă ca acesta să-și rostească vorbele. Fizionomia scribului se distinge prin echilibru interior, tradus prin poziția capului și a membrelor. Totul culminează cu reprezentarea feței : pomeții proeminenți, maxilarul pătrat, nasul drept, buzele subțiri, ochii încrustați luminează cu strălucire. Personalitatea scribului exprimată foarte realist e subordonată în întregime funcției sale. Scribul care nu te lasă indiferent, te predispune la meditație, „...impresionează prin cunoștințele anatomice ale creatorului, încîntă prin proporții și ritmuri, prin culoarea folosită spre împliniri și sublinieri, care se întregesc și întăresc impresia aceea puternică de viață surprinsă pe chip sau în întregul trup. Scribul are o extraordinară capacitate de a sugera dinamica unei

Scanned with OKEN Scanner

autentice existențe",[1] îndeosebi prin atenția cu care lucrează, energia încremenită. Este întruchiparea unui *echilibru funcțional*, trădînd o viață spontan disciplinată.

Seik el Beled este o altă statuie datînd din Vechiul Imperiu, care atestă, o dată în plus, surprinzătoarea putere a artiștilor egipteni *de a dinamiza staticul*. Denumirea vine de la exclamația celor ce au găsit-o : numele primarului satului (Seik el Beled) deoarece semăna cu primarul acelei localități. Este una dintre cele mai frumoase creații artistice, reprezentînd un personaj important care ducea o viață sedentară, îmbelșugată, cu o față de o luminoasă expresivitate, deși rotunjită de grăsime. Ea pune de asemenea în evidență valori nebănuite de expresivitate a lemnului. Operă de excepțională finețe, a fost fără îndoială creația unui mare artist.

Pictura și *arta reliefului* pot fi cu greu deosebite între ele și s-au născut mai întîi din nevoia de decorare a marilor monumente cu motive care să dea viață pereților interiori și exteriori. „Aceste motive [...] ca și edificiile înseși nu sînt pentru vechii egipteni rezultatul unei căutări artistice și nici nu constituie pentru ei, ca mozaicurile sau frescele pentru bizantini, un fel de învățătură ilustrată, nici chiar simbolică... Ele înseamnă mult mai mult : sînt proiectarea ceremoniilor pe suprafața monumentelor și, prin aceasta capătă o valoare de împlinire, de viață și reînnoire perpetuă. Simboluri cu valoare magică, ele își trag în mod automat eficacitatea din însăși reprezentarea lor și din fidelitatea acesteia față de model".[2]

Pictura și desenul beneficiau de o îndelungată tradiție în acea practică din neolitic de ornamentare a vaselor și decorare a mormintelor. Tehnica reliefului se dezvoltă odată cu investitura de noblețe pe care o primește *piatra* în construcțiile *funerare*. Ea devine chezășia eternității în arhitectură, înscriindu-și motivele și ieroglifele de aur pe suprafața pietrei și chiar în sub-

---

[1] Virgil Brădățeanu, *Întîlnire cu capodopere*, Editura politică, București, 1973, p. 19.

[2] Etienne Drioton, Pierre du Bourguet, *Arta faraonilor*, pp. 132—135.

Scanned with OKEN Scanner

stanța ei. Această tehnică ce a cunoscut o mare dezvoltare începînd cu dinastia a III-a a favorizat reprezentarea în relief a figurii umane, cu proporții riguros respectate, redarea mișcării prin înclinarea trupului și îndepărarea picioarelor. Sub marii faraoni ai piramidelor, subiectele devin variate, capătă mai multă viață, după cum se poate vedea în templul funerar Ueșerkof, din lemn (Muzeul din Cairo).

Pătrunderea de elemente profane a permis compoziții mai dezvoltate, cu scene din viața obișnuită, redarea vieții cotidiene, chiar pe pereții construcțiilor funerare. Artiștii egipteni dovedesc un extraordinar spirit de observație, o dragoste deosebită pentru viața animalelor. Un relief din Saccara redă cu exactitate și simpatie scena în care un vițel, purtat de un argat, mugește jalnic, iar vacile rămase se uită la el cu compătimire. La asirieni predomina redarea animalelor sălbatice, întruchipare a violenței și cruzimii; la egipteni este vorba de animale domestice, ce fac parte din orizontul calm și pașnic al vieții umane.

Mihail Alpatov este de părere că „particularitatea modului de gîndire artistică și forma desăvîrșită de exprimare în creația egiptenilor antici nu se manifestă în nici un alt domeniu, atît de puternic ca în acela al reliefului și al desenului“.[1] Poate pentru că în aceste arte se pot manifesta mai adecuat disponibilitățile umane de redare a umanului, de spiritualizare. Există și reliefuri de perfectă execuție tehnică — ca acela ce-l înfățișează pe Snefru, gata să sfarme cu măciuca un inamic — dar atenția ne este atrasă mai ales de reliefurile ce înfățișează ceremonia de jertfă, prezentări de daruri, scene solemne de rugăciuni sau compoziții de gen (de exemplu o pisică năpustindu-se asupra unei rațe sălbatice în stufăriș). În pictură se manifestă mai multă libertate în alegerea subiectelor și atitudinilor decît în alte arte. *Scena de toaletă* este tipică pentru arta egipteană sau scene de pîndire a taurului pentru jertfă, dănțuitorul care se răstoarnă pe spate. Toate acestea dovedesc o inspirație realistă, un simț puternic al mișcării, calități pe care le

[1] M. Alpatov, op. cit., p. 89.

Scanned with OKEN Scanner

vom regăsi în cele mai frumoase scene din arta cretană. Este adevărat că uneori acest realism are și o tendință spre vulgaritate, spre un realism exterior cu potențarea formelor senzoriale, a cărnurilor. Pictura este deci mai liberă, mai familiară, mai intimă, uneori caricaturală, totdeauna malițioasă sau tandră — oglindă fidelă a unui popor omenos din fire, dar strivit sub forța teocrației și silit să se afunde mai mult în sine.

Desenul este ca o *scriere* pe care trebuie s-o înveți, dar cînd o cunoști bine, cît de caracteristice ți se par toate aceste siluete cu capetele și picioarele văzute întotdeauna din profil, cu umerii și pieptul întotdeauna din față, cît de pline de mișcare sînt toate aceste rigide siluete, cu cîtă ingenuitate trăiesc, de cîtă însuflețire și de cîte șoapte freamătă tăcerea lor. Din inima artistului iradiază o lumină spirituală care luminează cele mai înalte culmi ale amintirii și ale senzației — prin contur continuu, linie unduitoare atît de pură care arată un simț atît de discret, trasată parcă numai cu inteligența, fără vreo unealtă.

Este arta egipteană cea mai impersonală, cum spune Elie Faure? Artistul dispare, dar el are un simț al vieții atît de intim, atît de nemijlocit emoționant, atît de limpede, încît tot ceea ce el descrie pare izvorît din gestul ritual și din atitudinea exactă a cărei rigiditate n-o mai vedem. „Lumea e străbătută de firul tăcut al dimineților“.[1] Egiptul exprimă această poezie naturală, arzătoare și familiară în pictură, în așa zisele arte minore, în statuete, ba chiar și în obiecte de uz casnic.

Desigur, ceea ce predomină în peisajul artistic egiptean este *monumentalitatea* operelor în care se manifestă spiritul unui popor, care sînt expresia unei nestinse nevoi de afirmare în raport cu cele mai înalte valori ca *viața, natura, visele,* de nemurire. Sînt cele mai perene mărturii asupra capacității omului de a însufleți materia.

Să recunoaștem totuși că arta cea mai poetică, mai liberă, mai intimă și mai familiară, deși concepută într-un stil abstract și simbolic, este pictura (și desenul)

[1] Elie Faure, *Istoria artei,* pp. 110—113.

Scanned with OKEN Scanner

care dezvăluie inepuizabilele resurse sufletești ale poporului egiptean, cu o tonalitate afectivă ce o face apropiată inimii noastre. Ea trebuie să fi fost ca un balsam, ca un tonifiant spiritual față de forța opresivă a teocrației. O pictură poate fi o geometrie a formelor dar și echivalentul plastic al poeziei.

Din acest punct de vedere un loc aparte a ocupat, cum am menționat deja, *realismul atonian,* nu doar acel realism crud al înfățișării fizionomiei regelui, cu trupul său lipsit de tinerețe, cu deformările sale, dar și acele scene ce dovedesc inovații fermecătoare, grație tinerească, delicatețe, ca în acel cap neterminat asemuit cu Mona Lisa sau cu chipurile de fete pictate de Vermeer, care fac parte dintre cele mai prețioase giuvaeruri ale artei universale. „În artă nu se mai manifestase niciodată o asemenea libertate, o tendință atît de puternică de a depăși limitele tradiției". [1]

Fermecătoare sînt mai ales numeroasele scene de familie sau de delicată intimitate a perechii regale, una din ele îl înfățișează pe Ahnaton pe un jilț, iar Nefertiti pe o pernă, ținînd pe genunchi un copilaș. Cea mai mare dintre prințese se joacă pe jos. Este o scenă cu totul încîntătoare.

În ciuda înnoirilor aduse, arta amarniană nu înseamnă chiar o ruptură în istoria artei egiptene, ci accentuarea pînă la nivel de școală și de stil a unor tendințe existente : rotunjirea formelor, respectul proporțiilor fundamentale, tendințe realiste. Hidoșenia sau finețea obținute plastic erau necesare pentru înflorirea unor capodopere de echilibru și de naivitate ce se situează la locul de întîlnire a celor două lumi între care a oscilat, pradă revoltei, sufletul torturat și pătimaș a lui Ahnaton.

Dintre portretele lui Nefertiti, aparținînd probabil lui Tutmosis, cele mai celebre sînt :

— o statuie aflată la Berlin care o înfățișează pe Nefertiti bătrînă, trăsăturile fermecătoare de altă dată sînt acum descompuse de o bătrînețe tristă — gura este mai proeminentă, buze strînse, gît firav, piept căzut,

---

[1] Mihail Alpatov, *Istoria artei,* p. 108.

Scanned with OKEN Scanner

talie îngroșată, o femeie profund reală care suportă cu greu pierderea frumuseții ;

— un portret schițat în *rond bosse*, sculptat în cuarțit roz, cu un modelaj delicat și expresiv (Muzeul din Cairo) ;

— cea mai ilustră este însă acea creație îndrăzneață, excepțională, de o splendoare unică, care este bustul în calcar pictat, policromat (Muzeul de artă egipteană din Berlinul Occidental), „o minune, o frumusețe fără seamăn", operă comparată cu *Venus din Milo*, *Venera* lui Boticelli, *Venus* a lui Giorgione, frumoasa *Leda* a lui Rubens, *Madona Sixtină* de Rafael, proslăvire a frumuseții și spiritualității. Soția lui Ahnaton l-a impresionat puternic pe artist prin frumusețea ei perfectă, o prezență fascinantă care a fost trecută în nemurire, adevărata nemurire obținută în artă și prin artă. Este una din acele opere care ne învăluie existența, pe care o purtăm cu noi, conferindu-ne un plus de elevație, de bogăție sufletească. „Născută din dragoste, a rămas peste vreme cu puterea de a aprinde sufletul multora dintre cei care se apropie de misterul existenței sale, rămînînd fermecați în preajmă-i, fără să se mai poată desprinde, stăpîniți de mirajul unei frumuseți cu nesfîrșite înțelesuri, care parcă li se descoperă numai lor. Pe Nefertiti o porți cu tine ca pe o dulce minune care te așteaptă, fericit că există, că ai aflat-o și îți umple ființa".[1] Această soție de rege simboliza parcă în planul artei, marea operă reformatoare a soțului ei, care și-a ales ca emblemă de guvernare, ca zeitate — *soarele*, care este și putere și frumusețe. Bustul acestui rege atît de ponegrit se află la Luvru — operă celebră întruchipînd mai mult decît un chip uman. Este expresia unui mare vis interior, o personalitate de mare complexitate psihologică.

„Născută din scandalul amarnian, faima reginei beată de Dumnezeu, dar întru totul fermecătoare este atît de înaltă că am dori să cunoaștem personalitatea veritabilă

[1] Virgil Brădățeanu, *Intîlnire cu capodopere*, p. 21.

Scanned with OKEN Scanner

a acestei vedete care recrutează încă atîția îndrăgostiți în toate țările". [1]

Din acest punct de vedere, Nefertiti simbolizează parcă, paradoxal, și fragilitatea visului și constanța de granit a unei personalități excepționale, una dintre cele mai fascinante întruchipări în piatră a unui *ideal poetic* și a unui *crez filosofic*.

11. Concepția despre lume (filosofia sau protofilosofia) a Egiptului antic

a) Cosmogonie, teogonie, antropogonie

Și în cultura egipteană — dată fiind asemănarea de condiții geografice și cosmice cu cea mesopotamiană — s-au constituit de timpuriu consmogonii și mituri care pun la baza lumii, ca principiu originar, *apa primordială* — *Nun*. Despre existența apei primordiale, ca materie primă din care provin toate lucrurile se vorbește în străvechile *Texte ale Piramidelor*: „atunci cînd cerul nu exista, cînd pămîntul nu exista, nici oameni, cînd nu se născuseră nici zeii", exista Nun. *Pămîntul iese din apă* — este o expresie obișnuită în limbajul egiptenilor și ea reflectă dealtminteri un mod mai general, mai răspîndit de a concepe procesul cosmogonic.

„O creastă de mîl ieșind la suprafața apei, iată imaginea cea mai des întîlnită a creației în mitologia egipteană. Cuvîntul *Nun* este folosit pentru a desemna această întindere de apă, inițial inertă, care conținea cu toate acestea în ea toate elem.ntele creației care urma să aibă loc". [2]

Mircea Eliade amintește de „*Colina Primordială*" și „*Lotusul cosmogonic*" pe care și le revendicau multe

---

[1] *Enciclopedia civilizației și artei egiptene*, pp. 201—202.

[2] Serge Sauneron, *Cosmogonii*, în *Enciclopedia civilizației și artei egiptene*, p. 76.

Scanned with OKEN Scanner

orașe, fiecare din ele socotind propriul sanctuar ca „*Centru al lumii*".

„Asemenea altor tradiții, cosmogonia egipteană începe cu apariția unei coline din Apele Primordiale. Apariția acestui «Loc dintîi» deasupra imensității acvatice, semnifică ivirea pămîntului, dar totodată a luminii, a vieții și a conștiinței. La Heliopolis, locul numit «Colina de nisip», care făcea parte din templul soarelui, era identificat cu «Colina Primordială». Hermopolis era celebru pentru locul său din care a răsărit Lotusul cosmogonic... Movila inițială devenea adeseori Muntele cosmic pe care Faraonul urca pentru a se întîlni cu zeul-soare". [1]

Apele inițiale nu dispar după apariția pămîntului, în general după desăvîrșirea procesului cosmogonic, ci continuă să existe într-o dublă ipostază : ca un vast cadru al pămîntului și dincolo de cer, unde alimentează Nilul ceresc și rarele ploi.

De observat că nici la egipteni nu există creație *ex nihilo*. Zeitățile cele mai vechi, de pildă, *Atum*, ipostază străveche a soarelui care generează lucrurile și pe ceilalți zei, folosesc întotdeauna un material preexistent. *Creația* înseamnă de fapt *formare, organizare,* ordonare și ea are un caracter corporal, în deplină analogie cu actul biologic al zămislirii. Oricum, teogonia urmează și aici cosmogoniei. De la ideea de Nun ca apă inițială s-a trecut la zeul Nun care *reprezintă* apa. La Memphis, Nun este identificat cu zeul-demiurg Ptah.

Alte versuri cosmogonice vorbesc despre *Oul primordial* care conținea *Pasărea luminii,* despre *Lotusul originar* purtînd soarele copil sau despre *Șarpele primitiv,* prima și ultima ipostază a lui Atum. Etapele creației sînt și aici *cosmogonie, teogonie, antropogonie*. Dacă Nun (sau Net) este principiul de geneză, zeul suprem primordial, Toth este principiu ordonator care „prin puterea eficientă și formativă a sufletului său, organizează primordiul". [2]

---

[1] Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, p. 91.
[2] Gheorghe Vlăduțescu, *Introducere în istoria filosofiei Orientului antic*, p. 33.

Scanned with OKEN Scanner

Dar cum fiecare centru cultural-religios pretinde a fi centrul lumii, nu e de mirare că și alți zei sînt promovați de prodigioasa imaginație a egiptenilor la rangul de zei creatori : Atum, în cosmogonia heliopolitană, care se dedublează și se afirmă ca Re, Ptah în cea memfită. Atum-Re creează un prim cuplu divin : Șu (Atmosfera, spațiul aerian), și Tefnut, părinții zeului Geb (Pămîntul) și Nut (Cerul), din unirea cărora iau naștere apoi Osiris, Isis, Seth și Neftis, „protagoniști ai unei drame patetice...“.[1]

Pe măsura intensificării activității teologice, aceste procese cosmogonice și teogonice și zeii înșiși, natura și funcțiile lor sînt concepute într-un chip mai abstract și mai spiritualist. Procesul creator nu mai este înțeles prin analogie cu geneza vieții, ci prin voința și cuvîntul zeilor, într-o perspectivă mai filosofică : prin cuvînt, așa cum procedează Atum, cuvîntul dobîndind o semnificație magică, o putere de instituire reală, de ordonare și creație, sau prin cuvînt și spirit așa cum procedează Ptah, proclamat ca cel mai mare zeu, adică „cel care s-a manifestat ca inimă (= spirit), cel care s-a manifestat ca limbă (= verb) sub aparența lui Atum, este Ptah, cel foarte vechi...“.[2]

Este cea mai filosofică cosmogonie aparținînd *Inscripției regelui Sabaka,* asupra datării căreia există controverse : aparține Vechiului Imperiu, dinastia a III-a, cum e prezentat de acest faraon, de origine etiopiană (712—700 î.e.n.) care pretinde că doar îl reproduce sau este un fals ? Mircea Eliade acceptă că originalul a fost redactat cu vreo două mii de ani mai devreme. „Este surprinzător că cea mai veche cosmogonie egipteană cunoscută pînă în prezent este și cea mai filosofică“.[3] Punct de vedere pe care-l împărtășesc și Ion Banu și Gheorghe Vlăduțescu. Cel dintîi socotind că se poate admite un adaos sabatian, scrie că „Nivelul cel mai înalt al gîndirii filosofice ar fi o cucerire a începutului antichității egip-

---

[1] Mircea Eliade, op. cit., p. 92.
[2] Apud Mircea Eliade, în op. cit., p. 92.
[3] Mircea Eliade, op. cit., p. 92.

Scanned with OKEN Scanner

tene, iar nu a sfîrșitului ei". [1] În acest „model memfit al genezei" este depășită procedarea biologică, frustă a „creației". „Se pierde «realismul» lor, se avansează în abstracție și prin aceasta în configurarea începutului (principiului) ca totalitate. Nici Ptah nu este principiu în accepția riguroasă — fiind totuși entitate determinată, de vreme ce creează prin inimă și cuvînt". [2] Cuvînt care n-a devenit totuși ideea abstractă și universală, mai are totuși concretitudinea unei narațiuni mitice în proces de spiritualizare. Ptah apare aici ca principiu de geneză, dar nu exclusiv în modalitate materială, *more biologico*, nici exclusiv în modalitate spirituală, prin cuvînt și spirit care iscă din nimic lumea, ci din sine, în unire cu Nun. O prefigurare a idealismului, obiectiv teologic de mai tîrziu, dar și mărturie (intuire) a puterii zămislitoare a spiritului.

Controversele în legătură cu vechimea acestui text ne amintesc și de o apreciere a lui Nicolae Iorga: „În prezentarea religiei egiptene, operă de mare complicație intelectuală (și cu scopuri interesate ale preoților) trebuie mărginită numai la vremea ei, care e tîrzie, căci altfel s-ar atribui unei societăți care, în materie de cugetare abstractă, n-avea acea inteligență ca în creațiunea unor admirabile opere de artă, puteri care ar fi întrecut-o cu mult". [3]

Un aspect esențial al cosmogoniei este cel al apariției (creării) omului. Este semnificativ un text mai vechi (—2000), aparținînd unei perioade de criză ce-i consideră pe oameni născuți din lucrarea zeului solar, Re: „Oamenii, turma zeului, au fost dăruiți cu tot ce le trebuia. El a făurit cerul și pămîntul spre folosul lor... El a făcut aerul ca să le învioreze nările, căci ei sînt imaginile lui, ieșiți din carnea lui. El strălucește în cer, el crește pentru ei vegetația și animalele, pă-

---

[1] Ion Banu, *Filosofia Orientului antic*, p. 205.
[2] Gheorghe Vlăduțescu, *Introducere în istoria filosofiei Orientului antic*, p. 37.
[3] Nicolae Iorga, *Materiale pentru o istoriologie umană*, p. 153.

sări și pești pentru a-i hrăni...". [1] Ca și în alte cosmogonii arhaice, omul este conceput ca fiind de origine divină, creația unui zeu, dar — tocmai de aceea — depinzînd de zei, viața sa fiind la discreția zeilor. Și la egipteni apare ideea păcatului — de data aceasta nu chiar originar, ci un complot împotriva zeului părinte și a pedepsei; Re se hotărăște să-i distrugă prin intermediul zeiței Hathor, dar cum aceasta, prea zeloasă, vrea să nimicească întreaga omenire, el reușește s-o îmbete. Toate acestea s-au petrecut firește, cu primii oameni, în timpuri legendare — iar acești primi oameni erau egiptenii.

b) Maat ca ordinea cea bună a lumii

Un aspect particular al cosmogoniei egiptene este cel al implicării faraonului în acest proces: *antropogeneza* și *sociogeneza*; respectiv ordinea umană și socială, ca aspect al ordinei cosmice, își au garantul absolut în regalitate. Divinizarea faraonului îi conferă acestuia putere cosmică, creatoare — putere transmisă fiului său, succesorului. Faraonul este întruchipare a lui *Maat*, termen cu semnificații multiple: *adevăr, ordinea cea bună a lumii, dreptul, justiția*. Ca principiu de ordine și de organizare a lumii, *Maat* „exprimă caracterul de «definitiv» și «perfect» al întocmirii cosmice divine, înseamnă echilibrul universului, legătura armonioasă a componentelor sale, coeziunea lor necesară...". [2] Aparținînd creației originare, Maat reflectă deci perfecțiunea Vîrstei de Aur. Întrucît ea constituia temelia însăși a cosmosului și a vieții, Maat poate fi cunoscută de fiecare individ în parte". [3] După *Învățătura lui Ptahotep* — Maat, fiica lui Osiris a cîrmuit lumea dintotdeauna și înseamnă energie, forță imponderabilă: ochii săi — *Soarele* și *Luna*, principiile universale ale căldurii și umezelii. Maat se

---

[1] Citat de Mircea Eliade, *Istoria credințelor...* p. 93.
[2] Ion Banu, *Filosofia Orientului antic*, p. 131.
[3] Mircea Eliade, *Istoria credințelor...* p. 95.

opune demonului Agop — principiu al destrămării și dezordinii. Domnia lui Maat era concepută ca secolul de aur al culturii egiptene cînd nici foamea, nici lipsurile, nici lăcomia fiarelor sălbatice, nici suferința și boala nu erau cunoscute. Maat regla și normele de viață socială, de etică individuală, ca și legile naturii. Încălcarea lor duce la dezordine socială, precum și la dezordine în ritmurile naturii. Seth este tocmai zeul dezordinii, al lipsei de armonie și rînduială, răzvrătirii și răului.

Maat este și un principiu de cunoaștere în sensul că pentru a deveni înțelept și a practica virtutea este necesară *cunoașterea* marii căi (dao, Dharma, Logos, maat) care ne duce la adevăr, pentru a pătrunde în ordinea imanentă realului și a domina propria noastră entropie instinctuală.

„Dacă nu dezvoltă o teorie a cunoașterii în regimul ei filosofic, vechiul egiptean se apropie de aceasta pe una din căile cele mai sigure. Este vorba de raportarea permanentă a cunoașterii la acțiunea morală, luată într-un sens mult mai cuprinzător decît cel cu care lucrăm noi astăzi, avînd și componente : politice, juridice, chiar antropologice. Punînd întregul comportament uman sub semnul lui Maat, egipteanul făcea din cunoașterea și urmarea adevărului și dreptății, deopotrivă temeiul și măsura contemplației și acțiunii“. [1]

Ca întruchipare a lui Maat, al unității cosmice, „faraonul constituie modelul exemplar pentru toți supușii săi“, [2] pentru omul de rînd, ordinea universului „este în mod covîrșitor ordine a valorilor vivifiante ale soarelui, ordine a anotimpurilor, a revărsărilor Nilului, într-un cuvînt acea ordine care naște, întreține și salvgardează *viața* — în mod necesar unitatea rege-univers capătă mai ales o semnificație *biologică*“. [3]

---

[1] Gheorghe Vlăduțescu, *Introducere în istoria filosofici Orientului antic*, p. 214.

[2] Mircea Eliade, *Istoria credințelor...*, p. 95.

[3] Ion Banu, *Filosofia Orientului antic*, p. 135.

Scanned with OKEN Scanner

c) Antropomorfizarea sau interpătrunderea între uman și divin

Pentru a pătrunde în tainele spiritualității egiptene, nu este necesar — cel puțin din unghiul de privire al prezentei lucrări — să examinăm în detalii panteonul egiptean. Mai important este să mai semnalăm, alături de cele spuse, unele trăsături, particularități ale acestei religii.

În primul rînd, distincția dintre *religia oficială, de stat,* care reușește să ajungă la abstracții teologice destul de complicate pentru o protofilosofie și religia *populară,* gravitînd în jurul ideii de apă primordială, cu zei demiurgi concepuți ca meșteșugari sau masculi procreatori. În universul acesteia din urmă se ajunge chiar la atitudini de ostilitate față de religia oficială. Există totuși și elemente comune, un univers de reprezentări legendare, mitopoetice, ce merită o analiză aparte.

În al doilea rînd, se constată în Egipt o extindere considerabilă a *sacrului (mana)* și a *zeificării,* de unde o multitudine de tabu-uri : zeii sînt imaginați în cele mai diverse chipuri : animale, plante, obiecte în care rezidă *mana,* în forme hibride, de obicei cu corp uman și cap de animal (invers decît la mesopotamieni) sau în formă pe deplin umană. Aspectul zoomorf a fost acela care i-a uimit mai mult pe străinii greci, evrei, romani. Închinarea la animale a provocat revolta profeților iudei, ironia discretă a lui Herodot și Diodor din Sicilia sau ironia satirică a lui Juvenal, în *Satira XV.*

Civilizația egipteană ne oferă cel mai pregnant model de interpătrundere a umanului și divinului, a realului și misterului. Regele însuși întruchipează această simbioză. Gheorghe Vlăduțescu are dreptate spunînd că nu putem încă detașa o filosofie a omului ca atare, în cuprinsul acestei culturi, dar aceasta tocmai pentru că nu este cu putință separarea umanului de divin. Procedarea antropomorfică trebuie înțeleasă însă ca un punct de plecare în autonomizarea umanului, deopotrivă prin umanizarea puterilor stihiale ale naturii și prin

umanizarea zeului. Omul simte, intuiește faptul că nu poate să pătrundă misterul existențial-cosmic și divin decît plecînd de la sine, de la propriul său model. În funcționalitatea sa originară, antropomorfismul nu trebuie înțeles ca o înstrăinare religioasă, ci ca un proces de umanizare cu o „dublă deschidere : una către religios și alta către profan. Ignorînd-o pe cea din urmă, V. Ermoni anula semnificația realistă a procedării antropomorfice și în genere a mitului, reducînd-o la cea religioasă.

Or, dacă cea dintîi nu este încă o metafizică, nu este nici un reper absolut al ei. Nu o incapacitate a vechiului egiptean de a atinge zonele metafizice explică procedarea antropomorfică și în consecință reducerea necunoscutului la cunoscut. De fapt, nici nu este vorba de o reducere, ci, mai degrabă, de o prelungire a formei omenești asupra cosmosului în vederea statuării regimului de existență a umanului. Omul se ia drept centru de referință și reconstruiește lumea pentru sine. Antropomorfizează pentru a se justifica și a se impune ca entitate conaturală marelui univers.

Lumea transfigurată uman, este făcută să se comporte uman, după cum, la rîndul său, pe această cale „omului îi este justificată naturalitatea".[1]

Să adăugăm doar la cele spuse, că această procedare nu ține doar de neputința cognitivă relativă a omului, dar și de ceea ce am putea numi natura sa poetico-metaforică, de nevoia sa permanentă de a se implica și autoproiecta în toate marile sale acte cognitive și culturale acționale ; în acest sens, antropomorfizarea rămîne o permanență umană chiar și în urma unor mari progrese ale cunoașterii științifice de lume și de sine.

d) Etosul spiritual al egipteanului antic în Cartea morților

Cele mai importante texte care reflectă concepția filosofică (mito-poetică) a Egiptului antic sînt *Textele*

[1] Gheorghe Vlăduțescu, op. cit., pp. 141—142.

sarcofagelor, *Textele piramidelor* și *Cartea morții*. *Textele piramidelor* publicate întîi la Maspero, apoi de egiptologul german K. Sethe, în 1910, apoi și de S. Mercer, la New-York în 1952, inaugurează de fapt literatura egipteană, chiar înainte de prima dinastie; erau texte depuse în Camera mortuară, unde se află mumia faraonului sau pe culoarele piramidelor. Au fost găsite de marele egiptolog A. Mariette ca o colecție de scrieri fără titlu, cu excepția unuia — *Deschiderea porților cerului*; fiecare este precedat de enunțul — *cuvinte de spus*: se foloseau în acțiuni magice foarte diferite scrise în epoci diferite, destinate să servească pentru toate ritualurile săvîrșite de faraon sau pentru faraon. „*Textele piramidelor* exprimă aproape exclusiv concepțiile privind soarta *post-mortem* a regelui. În ciuda eforturilor teologilor, doctrina nu este perfect sistematizată și de aceea doctrina soteriologică a *Textelor piramidelor* nu este întotdeauna coerentă".[1]

Textele piramidelor se împart în: *texte tu* — vei face așa etc. și *texte eu* — răposatul vorbește la persoana I-a singular. Se citează adesea din vechile mituri — textele piramidelor nr. 1466: „Cînd cerul nu atîrna încă, cînd pămîntul nu era încă, cînd oamenii nu fuseseră încă zămisliți, cînd zeii nu se născuseră încă." Găsim aici procedee de zeificare a faraonului prin drama lui Osiris sau devenind tovarăș al Stelei Orion, al Stelei Sothis și Sirius — oricum ar fi, el călătorește cu barca solară a lui Re către țara de apus.

Textele sarcofagelor își au originea în *Textele piramidelor*, scrise pe pereți, pe acoperișul, pe fundul din afară și dinăuntru al coșciugelor, începînd din Vechiul Imperiu pînă la sfîrșitul Imperiului de mijloc, în scrierea hieratică veche: descîntece, incantații, vrăji împotriva setei, foamei, frigului, a nenumăratelor primejdii ale lumii. Găsim aici și o *concepție cosmogonică*, o concepție despre *funcția magică a cuvîntului* pe care am întîlnit-o și în gîndirea caldeeană și care a trecut apoi în *Biblie*. Entități ale lumii provin, pe de o parte, din

---

[1] Mircea Eliade, *Istoria credințelor...*, pp. 98, 100.

operații cu caracter biologic, similar cu actul sexual al procreării, iar pe de altă parte, dintr-o operație cu caracter intelectual care ține de magia cuvîntului.

Cartea morților își are originea în *Textele sarcofagelor*: este o adunare de descîntece, de pronunțat la moarte și la înmormîntare, imnuri adresate lui Re sau Osiris, spovedanii ale mortului, sfaturi asupra modului cum va putea cîștiga bunăvoința judecătorilor în lumea de apoi; O „colecție de texte, fiecare cuvînt, titlul său aparte, reunite într-un sul de papirus bogat, ilustrat și purtînd numele și titlurile răposatului". [1]

„Prin *Cartea morților* — spune și prof. I. Banu — se înțelege totalitatea textelor scrise pe papirus, care se puneau în morminte spre a însoți pe defunct. Numărul acestora era direct proporțional cu puterea de cumpărare a organizatorilor vieții viitoare și invers proporțional cu aviditatea de cîștig a preoților vînzători. Unele dintre compoziții provin încă din timpul *etapei vechi*, altele, din secolele următoare. În *etapa nouă*, cifra lor ajunge la 190, dobîndind redactarea finală". [2]

Este posibil a interpreta aceste texte din mai multe unghiuri de vedere:

Valori filosofice

— *Sub raport ontologic*, prof. I. Banu vede în ele principalul izvor de gîndire ontologică a timpului. Este vorba, în primul rînd de componentele extraorganice imateriale, ale ființei umane — *sufletul*, dar nu în înțelesul biblic, ci într-o dublă ipostază.

Ka — reproducere *quasi* corporală a trupului, suportul vitalității virtuale a individului;

Ba — entitate net incorporală, dinamică, inteligentă.

Mai presus de acestea se află un fel de *entitate sufletească supremă, unică* — *spiritul*, ceva în genul lui *Atman* din *Upanișade*, sau, într-un înțeles filosofic evoluat, un fel de principiu general, de substanță intimă, de

---

[1] Constantin Daniel, *Gîndirea egipteană antică în texte*, p. 10.

[2] Ion Banu, *Filosofia Orientului antic*, p. 179.

esență spirituală a lumii, manifestare a unei inteligențe divine unice, autocrate.[1]

Oamenii și zeii alcătuiesc zone existențiale diferite ierarhic, dar făcînd parte din același orizont, iar ceea ce îi unește este *Ka* despre care Serge Sauneron scria: „Puține noțiuni abstracte la egipteni sînt atît de dificil de definit ca aceea cunoscută sub denumirea de *Ka*. Aceasta se datorește, fără îndoială, faptului că nici în limba, nici mai ales în concepțiile noastre moderne, nu avem nimic care să corespundă unei noțiuni asemănătoare.

Ka este practic o manifestare a energiilor vitale, atît în funcția sa creatoare, cît și în funcția sa conservatoare. *Ka* poate deci să desemneze puterea de creație pe care o posedă divinitatea, dar de asemenea și forțele de întreținere care-o animă pe Maat, ordinea universală... *Ka* este comparabil în natură, forței vitale, care joacă un atît de mare rol în multiple civilizații ale Africii Negre".[2]

Spre deosebire de *Ka*, care „deși principiu — nemuritor, suflu divin al vieții, coborît din Re și care asigură revenirea la ea, ...este mai strîns legată de trup",[3] *Ba* este partea spirituală și nemuritoare a sufletului omenesc, conștiința individualității. „Ka nu este sufletul nemuritor, ci doar condiția lui, de vreme ce împreună cu *Khet* generează *Ba*. Ținînd prin Ka de zei și prin trup de lume, *Ba*, prin aceasta, se împlinește ca un fel de *sensorium* care adună, la scară omenească, întreaga fire".[4]

Spiritul este și un principiu de legătură cu lumea de dincolo, unde, odată ajuns, proclamă: „Sînt ziua de azi, cea de ieri, cea de mîine", sau „Sînt (timpul de) ieri, sînt cel ce privește spre milioane de ani" — ceea ce evocă ideea nimicirii timpului ca suport al aspira-

---

[1] Cf. Ion Banu, *Filosofia Orientului antic*, Editura științifică, București, 1967, p. 181.
[2] *Enciclopedia civilizației și artei egiptene*, pp. 163—164.
[3] Gheorghe Vlăduțescu, *Introducere în istoria filosofiei Orientului antic*, pp. 142—143.
[4] Idem, p. 143.

ției spre nemurire, adică aspirația spre *altă viață*, spre o existență a cărei atemporalitate sintetizează parcă singularitatea ei, neasemănarea ei atotcuprinzătoare cu această viață". [1] Este ca un protest împotriva vieții reale despre care Mircea Eliade scria că reprezintă „o revoltă contra timpului istoric, dorința de a ajunge în alte ritmuri temporale, decît cele în care e obligat omul să trăiască și să muncească". [2] La aceasta se adaugă însă și *valoarea socială* a protestului.

Valori morale

Sub raport moral, Cartea morților reprezintă „un manual cuprinzînd indicații precise asupra călătoriei în lumea cealaltă și a modului de a scăpa de primejdiile ce îl amenință pe răposat pe drumul către viața de apoi". [3] Latura morală este foarte importantă căci pentru a obține *nemurirea* în împărăția fericiților nu e suficient a ști și a rosti vrăji, rugăciuni, descîntece, formule magice, care se află din belșug în *Cartea morților*, ci trebuie să fi trăit, să se fi comportat conform unor reguli de morală, să fi dus o existență dreaptă, fără pată.

„Trebuie observat [...] că în această *Carte a morților* alături de descîntece și de procedee magice pentru a străbate cu bine în călătoria plină de primejdii în lumea de apoi, există și multe capitole ce se referă la faptele omului în viață, la echitatea și moralitatea pe care a dovedit-o în cursul existenței sale. Adică pentru a fi nemuritor în împărăția celor fericiți și a străbate în împărăția zeului Re nu era suficient să știi și să pronunți vrăji, rugăciuni, descîntece și să cunoști formulele lor, ci era imperios obligatoriu să fi viețuit conform «adevărului și dreptății» (Maat), conform regulilor de morală a existenței drepte și nepătate. Mai mult, această viață morală era singura luată în considerație la judecata finală..." [4]

---

[1] Ion Banu, *Filosofia Orientului antic*, p. 183.
[2] *„Diogene"*, nr. 41/1963.
[3] Constantin Daniel, *Arta egipteană*, p. 11.
[4] Constantin Daniel, *Civilizația Egiptului antic*, pp. 219—220

În *Cartea morților*, capitolul despre *Judecata lui Osiris*, este capitol central, prima imagine a teribilei judecăți de apoi. Iată declarația de inocență a sufletului unui răposat ajuns în fața tribunalului lui Osiris, un fel de spovedanie în sens invers :

„Nu am săvîrșit nedreptatea față de oameni,
Nu am bătut oamenii,
Nu am săvîrșit păcate în locul adevărului,
Nu am căutat să cunosc ceea ce nu trebuie cunoscut,
Nu am făcut vreo faptă rea,
Nu am început o zi luînd mită de la oamenii ce aveau
Să lucreze sub porunca mea și numele meu nu a ajuns să fie acela al unei căpetenii de robi.
Nu am grăit de rău pe vreun zeu
Nu am sărăcit pe vreun om sărac de bunurile sale.
. . . . . .
Nu am fost homosexual". [1]

Un altul spune înaintea celar 42 zei-judecători ai lui Osiris :

„Nu am săvîrșit nedreptate
. . . . . .
Nu am fost plin de lăcomie
. . . . . .
...Nu am avut relații cu o femeie căsătorită
. . . . . .
...Nu am comis adulter
. . . . . .
...Nu am fost depravat, nici homosexual". [2]

Din toate acestea se poate desprinde cu ușurință etosul moral dezirabil al egipteanului, chiar dacă asemenea declarații de inocență trebuiesc privite cu o bună doză de scepticism.

Valori estetico-dramatice

Sub raport artistic-literar din acest material mitologic s-a născut *drama religioasă* a Egiptului antic, pri-

---

[1] *Gîndirea egipteană antică în texte*, pp. 13—14.
[2] Idem, pp. 15—16.

lejuită în primul rînd de *sărbătoarea morții și invierii lui Osiris,* îndeosebi în orașul sfînt Abydos. Cei mai de seamă dregători pregăteau și luau parte la aceste serbări în conformitate cu cerințele ritualului.

Serbarea propriu-zisă consta din *acțiuni rituale dramatizate:* confecționarea statuii, căutările de către Isis a părților trupului lui Osiris, ciopîrțit de Seth.

Prima parte era tainică, secretă, doar pentru inițiați.

A doua parte era publică și consta din reproducerea în formă dramatică a tuturor episoadelor principale ale mitului lui Osiris. De notat că bătăliile care au loc cu acest prilej între vrăjmașii și apărătorii zeului, nu sînt trucate, ci bătăi în toată legea, cu sacrificați și victime — după descrierile lui Herodot care le numește misterii. Iată și o descriere a lui Plutarh :

„Tot ceea ce se povestește despre trupul lui Osiris care e închis într-o ladă, nu se poate, fără îndoială referi la nimic altceva decît la revărsarea apelor Nilului și la dispariția lor. Iată de ce se spune că Osiris a murit în luna *Atir* (luna a treia a anului egiptean, corespunzătoare lunilor octombrie-noiembrie din calendarul nostru) deoarece la această epocă vînturile anuale nu mai suflă, iar Nilul dispare sub pămînt, lăsînd solul dezgolit. Nopțile devin mai lungi, bezna se întețește, puterea luminii scade și pare înfrîntă. Atunci preoții oficiază diferite rituale sumbre. Pentru a înfățișa doliul zeiței, ei acoperă statuia aurită a vacii cu un văl negru de in, deoarece cred că vaca, la fel ca și pămîntul, înfățișează chipul lui Isis și-l expun timp de patru zile, începînd cu ziua a șaptesprezecea a lunii acesteia. Fiecare din aceste patru zile de doliu își are semnificația ei. În prima zi se jelește scăderea și dispariția Nilului ; în a doua zi, contenirea vînturilor de miazănoapte, care au fost cu totul înfrînte de vînturile de miazăzi ; în a treia zi, micșorarea zilelor devenite mai scurte decît nopțile ; în sfîrșit în a patra zi se jelește dezgolirea pămîntului și a copacilor care la acea dată și-au pierdut toate fructele. La nouăsprezece ale lunii, cînd se lasă noaptea,

oamenii coboară spre Nil și preoții aduc acolo cista sacră, o lădiță de aur în care toarnă apă din rîu. Cei de față prind atunci a glăsui și toți strigă că Osiris a fost găsit. După aceea stropesc pămîntul cu apă, îl amestecă cu substanțe mirositoare și arome scumpe și fac din el o statuetă în forma cerului lumii".

Unul din episoadele principale ale dramei îl constituie *patimile lui Osiris,* jeluirea zeului ucis, curățirea templului de către femei curate la trup — fecioare care au îndepărtat părul de pe trupul lor, cu peruci, cu tamburine și cu numele scris pe spate ca să întruchipeze pe Isis și Neftis. Ele cîntă în fața zeului din cîntecele consacrate acestui ritual.

Acțiunile dramatice însoțesc slujbele religioase din temple (un papirus ne-a păstrat misteriile pentru încoronarea faraonului Senusret I care reprezintă simbolic urcarea pe tron a lui Horus, fiul învingător). Ritualul de înmormîntare a vechiului faraon și al înscăunării celui nou este de asemenea reprezentat sub forma morții lui Osiris și a înscăunării lui Horus. Seth este reprezentat prin animale de sacrificiu, ucise în cursul acțiunii. Personajele dramei, indicații asupra valorilor și acțiunilor, dialoguri, principalele episoade — toate sînt înscrise pe papirus. Întregul ritual funerar reprezintă o *acțiune dramatică*. Toate vechile scrieri cuprind astfel de ritualuri — *Textele piramidelor, Textele sarcofagelor, Cartea morților.*

Drama religioasă nu se reduce la semnificații cultice ; așa cum am văzut din descrierea lui Plutarh, scopul este de a-l ocroti pe faraon — garanție a binelui și trăiniciei statului — împotriva nenorocirilor, a face ca puterea lui să rămînă trainică și de neclintit ; totodată, a asigura revărsările Nilului, buna rînduială în raporturile omului cu natura. În drama religioasă au pătruns elemente laice, reflexe ale vieții istorice a poporului egiptean — de exemplu indignarea Egiptului împotriva înrobitorilor. Un papirus magic păstrat la British Museum (Salt nr. 825) oglindește situația politică internă și externă, conspirații de curte, lupta de clasă, principalele evenimente ale epocii.

Scanned with OKEN Scanner

Ritualul nimicirii dușmanilor pe cale magică era un mijloc decisiv în lupta cu aceștia, cel puțin în conștiința egiptenilor. În altele, preoții încearcă să lupte cu îndoielile sceptice, în ceea ce privește fericirea în viața de pe lumea cealaltă, se opun elogierii bucuriilor simple ale vieții.

În *Egiptul antic*, reprezentațiile dramatice erau de largă popularitate și accesibilitate, nu erau rezervate doar unui cerc îngust de preoți și actori ambulanți. „Astfel, este mai mult decît probabil că reprezentațiile dramatice cu subiect mitologic au jucat un mare roi în istoria culturii Egiptului antic constituind o formă originală în care [...] se oglindea situația politică contemporană și-și găsea expresia și lupta dintre diferite curente ideologice".[1]

*

În concluzie, Cartea morților exprimă o gîndire filosofică sub formă poetică, cu largi implicații mitologice, etice, artistice. În papirusul care cuprinde textul *Cărții morților* găsim un pasaj, probabil intercalat, care exprimă îndoiala în superioritatea sau chiar în existența lumii de dincolo. Iată un dialog între scribul Ani, decedat, și zeul Atum, înainte ca cel dintîi să ajungă la judecata zeului Osiris, dialog în care Ani își exprimă îndoiala că ar putea să aibă în viața cealaltă un trai mai bun decît cel pămîntesc :

„Ani :

O, Atum, ce înseamnă oare aceasta, de vreme ce mă duc în pustie ? Acolo nu-i apă, acolo nu e aur ; ea este adîncă, adîncă, întunecată, întunecată și veșnică, veșnică.

— Trăi-vei acolo cu inima împăcată !

Dar acolo nu sînt bucuriile dragostei !"[2]

---

[1] M. E. Matie, *Miturile Egiptului antic*, Editura științifică, București, 1958, p. 87.

[2] Apud, M. E. Matie, op. cit., p. 83.

12. Mituri și legende sau vîrsta mitopoetică a culturii egiptene

Spre deosebire de cultura mesopotamiană, în cea egipteană miturile și legendele au o mai pronunțată tentă religioasă, dar ele nu se reduc nici aici la orizontul religiei, ci alcătuiesc o formă distinctă de cultură mitopoetică — vîrsta poetică a gîndului filosofic și totodată o manifestare de literatură, narativă. În miturile cosmogonice, o trăsătură comună este poate, numai noțiunea despre haosul inițial, din care au luat naștere, treptat, diferitele zeități și au creat lumea în chip diferit". [1]

Miturile egiptene decantează și transfigurează o experiență intelectuală și afectivă foarte bogată, dar sincretică, fără a avea strălucirea de diamant a conceptului teoretic, dar nici spontaneitatea oarbă a visului. Există în aceste mituri o comoară de simboluri care ne ajută să dezlegăm cel puțin unele din tainele sufletului egiptean.

Aproape nici unul din miturile referitoare la facerea lumii nu ni s-a păstrat în întregime și, de aceea, nu putem să reconstituim întotdeauna, în întregime, subiectul unor legende de cosmogonie egipteană. În unele mituri, cum am văzut, la obîrșia lumii se află *apele primordiale,* în altele *vegetația,* pruncul soare luminînd pămîntul cel în beznă cufundat și-a făcut apariția ieșind dintr-o floare deschisă de lotus ce creștea pe colina înălțată din haosul primitiv, din lotusul cel în obîrșia timpului născut — *lotusul cel sfînt* de pe marele lac.

În alte legende, divinitatea care dă naștere soarelui și făurește lumea apare sub înfățișarea unui animal sau a unei păsări — de exemplu Vaca cerească, în scenele ce înfățișează nașterea pruncului soare din lotus pe vase rituale, cerul înfățișat sub chipul unei scroafe, stelele fiind purceii zămisliți de ea. Mai tîrziu, mult mai tîrziu,

[2] M. E. Matie, op. cit., pp. 15—16.

făuritorii lumii nu mai sînt animale sau păsări, ci zei. Un astfel de zeu creator este Chnum, care plămădește întreaga lume pe roata olarului, unde modelează și corpurile și sufletele. Predominarea elementului feminin sau a celui masculin în aceste legende corespunde cu vîrsta *matriarhatului* — rolul hotărîtor al *zeiței-mame* sau a patriarhatului.

În centrul mitologiei egiptene se află legendele despre *soare*. În variante cosmogonice, zeul Soare este înfățișat ca făuritor al universului, eroul principal al unui șir de legende :

— Legende despre lupta soarelui cu vrăjmașii săi ce-și au obîrșia în timpuri străvechi. „Lupta dintre soare și vrăjmașii lui străbate ca un fir roșu întreg ritualul cultului soarelui. În fiecare imn închinat divinității soarelui este în mod invariabil preamărită izbînda acestuia din urmă asupra monstrului vrăjmaș.“ [1] De exemplu lupta zeului soare Atum-Re cu uriașul crocodil Alaha.

— *Mitul lui Edfu despre Horus,* săpat în partea interioară a zidului exterior al templului Horus din Behdet : „marele soare, înaripat zboară înaintea luntrei lui Re, biruind pe toți vrăjmașii acestuia — crocodili, hipopotami în bătălii sîngeroase care se termină totdeauna cu izbînda lui Horus.

Foarte răspîndite sînt povestirile despre lupta dintre soarele divin și șarpe, în infern, în timpul călătoriei sale nocturne regulate. Din același grup, foarte răspîndit este mitul despre lupta lui Re cu Apop, uriașul șarpe al infernului care se încheia invariabil cu izbînda lui *Re*, dar el trebuie să înfrunte în fiecare noapte urzelile dușmanului pe *Nilul subpămîntean,* care străbate o vale lungă și îngustă, împărțită cu ajutorul a 12 porți în 12 despărțăminte. Toate aceste porți sînt păzite de șerpii cu suflarea de foc. Pe măsură ce luntrea lui Re străbate fiecare poartă, sufletele morților ies din mormintele lor și salută soarele, bucurîndu-se de strălucirea lui. Soarele este un principiu al vieții și bucuriei, chiar și pentru cei morți. „Dar iată că trece miezul nopții și

[1] M. E. Matie, op. cit., p. 34.

se apropie ora cumplitei bătălii nocturne dintre Re și dușmanii lui de moarte — uriașul Șarpe Apop al cărui trup măsoară în lungime 450 coți. Vrînd să împiedice călătoria lui Re și să-l răpună, Apop soarbe apa Nilului subpămîntean. Dar Re îl biruie pe adversarul său cu ajutorul tuturor zeilor și al teribilului său apărător, șarpele Mehen. Re îl înfrînge pe monstru cu sulițele și cuțitele și străpungînd fiecare inel al uriașului său trunchi, îl silește să verse toată apa pe care a înghițit-o".[1]

Isis, stăpîna vrăjilor, a vrut să afle numele tainic al zeului Re pentru a dobîndi putere asupra sa, în ideea că, în parte, esența omului, a divinității, a animalului este cuprinsă în numele lui, iar cunoașterea numelui îi conferă celui ce află puteri magice. De aceea plămădește un șarpe din pămînt, îi dă viață și-l așază în calea zeului-soare. Șarpele îl mușcă pe Re și veninul începe să se strecoare prin toate vinele zeului producîndu-i chinuri cumplite. Re îi roagă pe zei să-l izbîndească, dar ei se arată neputincioși. Isis se oferă să-l ajute cu condiția de a-i dezvălui numele tainic, el îi spune alte nume, dar în cele din urmă durerile provocate de venin devenind tot mai puternice, bătrînul zeu istovit își destăinuiește numele lui Isis. Prin formule magice, ea îl vindecă, avînd astfel, în puterea ei, pe regele zeilor, de unde rezultă că forța magică este mai mare decît cea a divinității. În textul acestui mit aflăm și un descîntec împotriva mușcăturii de șarpe.

Acest grup de mituri ofereau materialul narativ pentru acele rituri ce trebuiau să asigure faraonilor victoria asupra dușmanilor externi și interni — rituri ce au generat mai tîrziu drama religioasă. Imaginea soarelui este aceea de oștean biruitor care a înrîurit mitologia și iconografia creștină. În rolul de vrăjmaș apar de cele mai multe ori șerpii. „În religia și în folclorul Egiptului antic cultele șerpilor ocupă un loc deosebit; trebuie să remarcăm că șerpii sînt purtători a două principii: al

[1] M. E. Matie, op. cit., p. 43.

binelui și al răului. Într-o serie de culte șerpii sînt în mod evident legați de adorația pămîntului".[1]

Însuși Gheb, zeul pămîntului este înfățișat uneori cu cap de șarpe. Ca divinități ale pămîntului șerpii sînt, firește, legați de cultul morților. Pămîntul și lumea morților subpămînteni sînt pline de șerpi buni și răi. Reprezentările despre șerpi ocrotitori, salvatori sînt de asemenea foarte răspîndite. „În credințele multor popoare, șerpii poartă vina dispariției diferitelor surse de umiditate și în special a ploii. Într-o serie de cazuri, încetarea unei ploi îndelungate este atribuită faptului că ar fi băut-o un șarpe uriaș".[2] Însuși *curcubeul* este șarpele care bea ploaia, care-și încovoaie trupul multicolor peste cerul eliberat de ploaia pe care a băut-o. Șarpele apare în toate aceste legende ca făptură a stihiei apelor, a haosului inițial.[3] Importanța excepțională a revărsărilor Nilului pentru întreaga viață a Egiptului nu putea să nu-și pună pecetea pe folclorul egiptean.

Pe zidurile mormîntului lui Seti I și a lui Ramses III se află textele unor legende ca *Soarele și fiica sa, ochiul său drag* (Hathor, Tefnut, Sohmet); *Legenda despre nimicirea oamenilor păcătoși; Legenda despre întoarcerea zeiței Hathor-Tefnut.*

În urma unei certe cu Re, tatăl ei, Tefnut, ochiul lui drag, părăsește Egiptul și rătăcește sub înfățișarea unei leoaice furioase prin ținutul Bigeh, pîrjolind totul în cale. Bătrînul său tată îi duce dorul și are nevoie de ocrotirea sa împotriva dușmanilor ce-l amenință. Trimite după ea pe fiul său Su, și pe Toth, zeul înțelepciunii care se transformă în maimuță. În cele din urmă mînia lui Tefnut e domolită de înțelepciunea lui Toth. Întreg Egiptul organizează cu mare fast întoarcerea zeiței și căsătoria sa cu fratele ei Su (în alte variante, Onuris). Această „căsătorie sacră" este momentul cel mai important din ritualul sărbătorii primăverii. Despre această sărbătoare se spune în calendarele egiptene că „este ziua viței de vie și a plinătății Nilului", adică

---

[1] M. E. Matie, op. cit., p. 39.
[2] Idem, p. 45.
[3] Ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

vremea înfloririi naturii și a bucuriei întregii țări. În deplină concordanță cu aceasta, întreaga sărbătoare a căsătoriei și a întoarcerii zeiței Hathor-Tefnut era pătrunsă de veselie și bucurie. La ea participă întreaga populație, îndeosebi femeile. În cinstea zeiței se dănțuia și se cîntau cîntece, iar vinul și berea curgeau din belșug.[1] În acest caz ea este numită zeiță a vinului, a abundenței, stăpîna beției. Acest mit este legat de reprezentările străvechi despre succesiunea anotimpurilor și înnoirea anuală a naturii. Un relief înfățișează căsătoria zeiței Hathor-Tefnut cu Su-Onuris. Într-o altă variantă, furia zeiței a dus la nimicirea oamenilor pentru că au îndrăznit să se ridice împotriva zeului soare. În această ipostază, ca Tefnut, zeiței Hathor i s-a dedicat un mare templu la Dendera, unde „ea apare în aspectele sale cele mai clasice. Acolo este, în același timp, zeița universală, tînăra femeie amabilă și surîzătoare, zeița bucuriei, a dansului și muzicii".[2]

Unul dintre cele mai interesante, mai populare și mai complexe mituri este cel al lui Osiris, a cărui complexitate contradictorie au simțit-o și egiptenii. Într-un imn, zeul apare, astfel :

> ...„Făptura ta, Osiris, e mai întunecată
> Ești luna lunecînd pe bolta înstelată.
> De cîte ori ți-e vrerea ta tînăr poți să fii
> Cînd inima-ți poftește, tu poți să-ntinerești
> Ești Nilul ce se umflă în al noulea an
> Trăiesc și zei și oameni din vlaga ce-o-mprăștii
> Măria ta, știu, rege al infernului tu ești".[3]

Autorul citat consideră că în acest mit care a reunit în sine cultul faraonului, al naturii, care moare și învie, al taurului, al Nilului, al judecătorului sufletelor celor morți, „s-au contopit reprezentările religioase ale unui șir de etape consecutive în dezvoltarea societății egiptene".[4] Acest mit a devenit focalizator, atrăgînd și con-

---

[1] M. E. Matie, op. cit., p. 51.
[2] *Enciclopedia civilizației și artei egiptene*, p. 134.
[3] Apud, M. E. Matie, *Miturile Egiptului antic*, p. 56.
[4] M. E. Matie. op. cit., p. 56.

Scanned with OKEN Scanner

topind în sine și alte mituri. Mircea Eliade spunea că versiunea cea mai completă a mitului osirian este cea transmisă de Plutarh. „În ciuda anumitor incoerențe și contradicții", explicabile prin tensiunile și sincretismele care au precedat victoria finală a lui Osiris, mitul său central se lasă cu ușurință reconstituit. După toate tradițiile, el era un rege legendar, celebru prin dreptatea și vigoarea cu care guverna Egiptul. Seth fratele său, îi întinde o cursă și reușește să-l asasineze. Soția lui Osiris, Isis, „marea magiciană" izbutește să se facă fecundată de către Osiris mort. După ce i-a îngropat trupul, Isis se refugiază în Deltă ; acolo, ascunsă printre hățișurile de papirus, ea aduce pe lume un fiu, Horus. Ajuns adult, Horus, își face recunoscute drepturile sale în fața zeilor Enneadei și îl atacă pe unchiul său Seth". [1]

După varianta din Heliopolis-On, Osiris era fiul mai mare al zeului Gheb, zeul pământului și a zeiței Nat, reprezenta cea de-a patra generație de zei. Osiris i-a învățat pe oameni agricultura, grădinăritul și viticultura, dar a fost ucis de fratele lui, zeul Seth, care vroia să stăpînească în locul său. Isis, soția și sora lui Osiris i-a găsit trupul pe care a început să-l jelească împreună cu sora ei Neftis (s-au păstrat astfel de jeluiri : *Isis și Neftis găsesc trupul lui Osiris, Plîngerea zeițelor Isis și Neftis).* Re se înduioșează și-l trimite pe Anubis, zeul cu cap de șacal care adună membrele împrăștiate ale lui Osiris, îmbălsămează trupul și-l înfășoară. Isis, luînd înfățișarea unei șoimuțe, se lasă pe trupul lui Osiris și zămislește în chip miraculos cu el, dînd naștere unui fiu — Horus, conceput și născut anume cu scopul de a deveni răzbunătorul firesc al morții tatălui său, urmaș al acestuia. El va lupta cu Seth și va obține de la judecata zeilor dreptul de succesor legitim al lui Osiris pe care apoi îl învie, dîndu-i să înghită ochiul lui. Dar Osiris nu se mai întoarce, el rămîne rege în împărăția morților, lăsîndu-l pe fiul său să domnească peste cei vii.

„Mitul lui Osiris își are (...) rădăcinile adînc înfipte în epoca îndepărtată a societății gentilice, din ale cărei

[1] Mircea Eliade, *Istoria credințelor...*, p. 101.

Scanned with OKEN Scanner

reprezentări și rituale se dezvoltă ulterior, în legătură cu schimbarea relațiilor sociale din Egipt și trăsăturile cele mai caracteristice ale cultului lui Osiris : cultul regelui și cel al zeului, forțelor productive ale naturii". [1] Este deci un mit ce cumulează sincretic multe înțelesuri. Ca mit al zeului care moare și învie, el poate fi întîlnit, în alte forme, în multe religii. Mormîntul lui Osiris este totdeauna înfățișat cu verdeață, alături de mormînt crește un copac pe care se află sufletul său în chip de pasăre Phoenix.

Exista și credința că revărsarea Nilului începe datorită faptului că jeluindu-l pe Osiris o lacrimă a lui Isis a căzut în Nil. Chiar și astăzi în Egipt, noaptea în care începe revărsarea Nilului se numește în limba arabă „noaptea de lacrimi".

Din vremuri străvechi cultul lui Osiris era cultul faraonului decedat : uciderea rituală avea la origine și sensul înlocuirii șefului slăbit cu un succesor mai viguros, care să poată asigura în chip magic bunăstarea tribului. Mai tîrziu omorul a fost înlocuit cu alte rituri care aveau menirea să întărească vitalitatea regelui bătrîn — moarte simulată, înviere din morți. Reprezentările totemice sînt încă puternic reprezentate în ceremonialul de curte și în modul de a elogia calitățile faraonului, comparat cu șoimul, cu taurul, cu leul. În orice caz, el este comparat cu Horus, iar cel decedat cu Osiris. Misteriile sînt străbătute, dominate de ideea mitică potrivit căreia faraonul domnitor în calitate de întruchipare a lui Horus îndeplinește cultul lui Osiris, care trebuie să-i asigure o domnie fericită. Se vorbește chiar de două orientări care se întîlnesc în cultul faraonului, după raportul acestuia cu Re sau cu cuplul Osiris-Horus. „Soarele și mormintele regilor constituiau cele două izvoare principale de sacralitate. După teologia solară, faraonul era fiul lui Re, dar deoarece succeda suveranului decedat (Osiris), Faraonul era de asemenea Horus. O tensiune între aceste două orientări

[1] M. E. Matie, *Miturile Egiptului antic*, p. 57.

Scanned with OKEN Scanner

ale spiritului religios egiptean, «solarizarea» și «osirianizarea», apare în funcția regalității". [1]

Obligațiile reciproce dintre tatăl decedat și fiu sînt foarte clar precizate în *Textele piramidelor*. Găsim aici și o simbolizare a relației dintre tată și fiu, din epoca matriarhatului, obligația fiului de a-și răzbuna tatăl (a se vedea și ciclul Atrizilor). Cu alte cuvinte, găsim aici și un ecou al conflictului dintre matriarhat și patriarhat (a se vedea *Cearta* dintre *Horus și Seth* pentru moștenirea titlului regal al lui Osiris — după rînduielile gintii matriarhale, moștenirea revenea lui Seth, frate născut de aceeași mamă ; după regulile gintii patriarhale, lui Horus). Mitul marchează deci un moment de cotitură în istoria societății egiptene : în diferite texte religioase legate de acest mit, se subliniază de multe ori apăsat trecerea moștenirii tatălui către fiul său.

Dar poate că semnificația cea mai profundă a acestui mit, care l-a făcut atît de popular — stîrnind controverse, reacții critice chiar printre preoții egipteni, este ceea ce numește Mircea Eliade „o îndrăzneață valorizare a morții, asumată de acum înainte ca o transmutare exaltantă a existenței întrupate. Moartea desăvîrșește trecerea de la sfera neînsemnatului la sfera semnificativului". [2] Eu aș spune că este vorba chiar de o înfrîngere a morții : Osiris și fiul său Horus simbolizează deopotrivă triumful asupra morții și asupra răului, o glorificare a vieții renăscute, a primăverii sau renașterii ei perpetui. Este ca și cum s-ar petrece aici o răsturnare de situații : nu viața și toate ale ei pusă în slujba morții, ci moartea adusă în situția de a releva prețul vieții.

Mitul lui Osiris a exercitat o puternică influență asupra mitologiei creștine — îndeosebi mitul lui Isus și iconografia judecății de apoi.

---

[1] Mircea Eliade, *Istoria credințelor...*, p. 102.
[2] Mircea Eliade, op. cit., p. 103.

Scanned with OKEN Scanner

13. Valori etico-filosofice referențiale în literatura egipteană

a) Epopeea și lirica erotică

Literatura egipteană, cunoscută după inscripțiile monumentale pe temple, statui, stele, morminte și prin papirusuri, o cunoaștere dealtfel fragmentară și incompletă, se caracterizează printr-o mare bogăție și varietate, prin multiplicitatea și evoluția genurilor. „În decursul istoriei, puține au fost civilizațiile, ca cea egipteană, cărora le-a plăcut să scrie atît de mult. Caracterul decorativ al scrierii hieroglifice și asemănarea sa cu pictura, au făcut din ea un mijloc natural pentru ornamentație... Dar ceea ce ne-a rămas din literatura egipteană nu este decît o minimă parte din imensa masă de scrieri pe care vremurile, apa, umezeala vremii și insectele le-au distrus".[1]

Deși multe din documentele acestei literaturi erau cunoscute încă din antichitate — îndeosebi grecii și romanii au fost șocați de hieroglifele săpate pe coloane, obeliscuri, statui și pe zidurile templelor despre care nu știau nici dacă reprezintă o scriere —, omenirea (mai întîi savanții, specialiștii și apoi publicul larg) a dobîndit acces la această literatură numai după ce Jean François Champollion a descifrat scrierea egipteană, destrămînd misterul ce învăluia hieroglifele, atît de asemănătoare cu pictura sau cu decorul ornamental. Fapt cu atît mai important dacă avem în vedere că nici un alt popor al antichității n-a resimțit în așa măsură patima scrisului ca egiptenii care și dispuneau de material abundent pentru scris — *papirusul*.[2]

Literatura egipteană ne dezvăluie o altă dimensiune a sufletului acestui popor — aș spune una mult mai umană și mai istorică. Este și ea legată de mitologie —

---

[1] Constantin Daniel, *Civilizația Egiptului antic*, p. 216.

[2] Cf. C-tin Daniel, *Cuvînt înainte* la *Poezia Egiptului faraonic*, traducere de Ion Acsan și Ion Larian-Postolache, Editura Univers, p. 197.

Scanned with OKEN Scanner

îndeosebi drama religioasă — dar în același timp reflectă stările de spirit, psihologia poporului, condițiile de viață, gîndurile și simțămintele sale. Este, ca și arta, *anonimă* și prin aceasta „comună și eternă ca și catedralele evului mediu". Chiar marea epopee despre lupta lui Ramses cu hitiții, atribuită lui Pentaur este considerată de Ed. Mayer ca operă anonimă, Pentaur fiind doar un copist. În această epopee, faraonul nu mai este persoana sacră în numele căreia se cîștigă biruința, ci el o cîștigă prin marile sale acte de curaj. „Regele e om și luptă omenește cu toată invocarea unui zeu care e dator să ajute". [1]

Poemul bătăliei de la Cadeș este consacrat unuia dintre cele mai înălțătoare momente din istoria Egiptului antic, un moment culminant din istoria războaielor dintre Egiptul faraonic și imperiul hitiților. Este vorba, de lupta lui Ramses al II-lea și regele hitit Muwattali care reușise să înjghebe o mare coaliție de seminții și popoare. Există temeiuri să credem că poemul a fost scris mult mai tîrziu după această bătălie, deoarece încă tînărul (pe atunci) faraon nu a dovedit din capul locului o abilitate strategică ieșită din comun, dar vitejia, bravura sa a fost într-adevăr extraordinară. Exacerbarea acesteia pînă la proporții de legendă se explică însă prin dorința autorului de a folosi prilejul pentru a schița profilul regelui ca un supraerou, ca un personaj excepțional, înzestrat cu puteri supraomenești.

Încă de la început „măria sa" ne este înfățișat ca „un domn tînăr și viteaz, fără seamăn și neprețuit, cu inima tare și dintr-o bucată... frumos la chip ca divinul Aton". [2] Spre a pune și mai mult în evidență curajul și vitejia sa legendare, situația dificilă, extrem de primejdioasă prin dispersarea forțelor egiptene și concentrarea celor vrăjmașe, de netă superioritate numerică este exagerată într-atît încît, regele rămîne singur pe cîmpul de luptă. Încercuit de 2500 de care de luptă

---

[1] Nicolae Iorga, *Materiale pentru o istoriologie umană*, p. 178.
[2] *Faraonul Kheops și vrăjitorii, Povestirile Egiptului antic*, prefață și traducere și note de Constantin Daniel și Ion Acsan, Editura Minerva, București, 1977, p. 122.

Scanned with OKEN Scanner

și puzderie de ostași inamici, Ramses II însuși își deplînge astfel situația :

„...Nu-i nici un prinț cu mine și nici un vizitiu,
Nici un oștean de rînd sau comandant.
M-a părăsit pedestra mea oștire",
Și carele de luptă fugit-au de vrăjmaș.
Nu s-a oprit nici unul să-nfrunte pe hitiți".

Mai departe, regele este pus să relateze tatălui său, zeul Amon tot ce-a făptuit spre cinstirea zeului, dar și pentru prosperitatea și măreția țării sale, jeluindu-se însă că nu este ajutat.

„Mă simt acum cumplit de singur
Și n-am alături nici un soț ;
Oștenii mei pedestri m-au părăsit cu toții
Iar cei ce luptă-n care nici n-au căutat spre mine.
De-i strig să mă ajute, nu mă aude nimeni."

După cum sînt de părere cei mai mulți istorici, rezultatele bătăliei au rămas indecise, nici una din părți nu putea să-și revendice o victorie decisivă. În perspectiva supraeroului, momentul culminant al bătăliei apare însă ca un dezastru pentru hitiți, iar Ramses este un Sfîntu' Gheorghe creștin în lupta cu balaurii :

„Arunc săgeți cu mîna dreaptă, cu mîna stîngă prind vrăjmașii
În fața lor sînt zeul Seth cînd își dezlănțuie mînia
Și două mii cinci sute de care de război
Ce m-au împresurat mai înainte
Le văd strivite sub copite de armăsarii mei năvalnici
Dar nici un luptător din car nu-și saltă brațul să mă-nfrunte
Le-ncremenește inima de frică,
Iar brațul lor atîrnă fără vlagă
Nu-și pot zvîrli săgețile spre mine
Și nici să-și strîngă sulițele-n pumni
Îi fac să se arunce-n apă cum se aruncă crocodilii
Și unul peste altul îi prăvălesc în rîu,
Din ceata lor ucid pe cine vreau

Scanned with OKEN Scanner

Și nimeni nu se-ntoarce înapoi
Iar cel ce cade, nu se mai ridică...". [1]

Marilor constructori, ctitori, le lipsește simțul istoriei, nu se referă la trecut și, mai ales, nu au nici o viziune de viitor. Dincolo de propriile lor minunății se întinde nesfîrșitul vag al lumii divine. De aici aplecarea spre fabulos. În literatură însă, în epopee ca și în lirica erotică simțim, în mai mare măsură palpitul vieții, pulsarea omenescului cum ar fi epopeea, menționată deja, ce cîntă triumful Marelui Ramses ; sau o închinare către Nil — care, prin importanța sa pentru istoria și existența Egiptului, a fost nu numai zeificat în plan religios, dar și personificat în plan poetic.

„O, revărsare a Nilului, jertfe ți se aduc, boi ți se sacrifică, mari hramuri ți se închină, păsări ți se aduc pe altare, vietățile cîmpului se bucură de tine, flăcări curate ți se aprind". [2]

Într-un *cîntec de muncă* găsim o înfierare a celor puternici și bogați cărora le revine mai toată recolta, dar această atitudine de protest nu nimicește sentimentul naturii și elogiul muncii ca împlinire interioară a omului.

„Această zi frumoasă ne vine de departe,
Ne răscolește, iată, un vînt de miazănoapte.
Se-nfățișează cerul așa cum ni-l dorim.
Deci să muncim așa cum inima ne-o cere !"

Aceste cîntece și poezii imnice erau însoțite de melodii cîntate la diferite instrumente sau de voci și completate de dansuri, de gesturi mimice și descîntece. Totul se desfășura după un ritual precis, transmis din vechime prin texte magice, ezoterice, prin care se urmărea deopotrivă alungarea demonilor și cîștigarea bunăvoinței zeilor.

Pînă și în *lirica de dragoste* (cf. *Papirusul Harris*) această *lume misterioasă*, omul își reclamă cu atîta dis-

---

[1] Op. cit., p. 128.
[2] Nicolae Iorga, *Materiale pentru o istoriologie umană*, p. 178.

Scanned with OKEN Scanner

perată stăruință nemurirea, dar aici rosturile vieții nu pot fi înnăbușite cu totul. Astfel, într-un poem liric, un băiat îndrăgostit de o fată o descrie în acești termeni : „Negru este părul său, mai negru decît noaptea, roșii sînt buzele, mai roșii decît jaspul roșu, mai roșii decît curmalele coapte. Sînii ei sînt ca niște rodii". Băiatul e bolnav de dragoste, mai întîi la figurat, apoi de-a binelea, iar singurul leac e iubita numită soră : „Sora mea îmi e de folos mai mult decît toate leacurile. Ea face mai mult decît toate cărțile. Venirea ei înseamnă vindecarea mea. Dacă o văd sînt sănătos. Cînd deschide ochii, trupul meu întinerește. Cînd vorbește ea, sînt puternic, cînd o îmbrățișez, îmi alungă răul. Dar ea n-a venit de șapte zile". [1]

Cel ce e om ales știe să iubească. De aceea, lirica egipteană era, înainte de toate, o lirică de dragoste. Constantin Daniel apreciază că primele poeme de dragoste din lume au fost scrise în Egipt, nu în Sumer sau Grecia. Nu este însă un motiv de a minimaliza poezia de dragoste a Greciei cu argumentul că poeta Safo și-a adresat poezia de dragoste frumoaselor din Lesbos, iar cea a lui Alceu era un sentiment îndreptat către frumoșii adolescenți, în timp ce, în Egipt homosexualitatea era pedepsită cu moartea, poemele erotice fiind întotdeauna expresia unor raporturi firești între sexe. Acesta nu este și nu poate fi un criteriu estetic de calitate.

Subliniind caracterul prin excelență uman și laic al poemului de dragoste la egipteni, C. Daniel scoate în evidență ceea ce constituie un adevărat moment crucial în istoria gîndirii poetice : constituirea eroului liric, *persoana umană* care trăiește și-și mărturisește iubirea și implozia dragostei în întreaga ființă umană.

Lirica erotică dobîndește la egipteni o altitudine estetică și morală ce cu greu putea fi depășită, chiar în cultura Greciei antice.

În *Cîntecele de mare desfătare a inimii* (Papyrus Chester Beatty) găsim o suită de monologuri între doi îndrăgostiți — e un fel de *dialog interior* în care comu-

[1] Apud, P. Montet, op. cit., pp. 88—89.

Scanned with OKEN Scanner

nicarea de la distanță se face parcă prin intermediul unui fluid afectiv. Iată cum e înfățișată iubita de către îndrăgostit :

„Chip minunat și piele sclipitoare
Căutătura ochilor te-ncintă
Și buzele rostesc cuvinte dulci
Dar nu spun nici o vorbă de prisos
Cu gît prelung și sîni strălucitori,
Cu păru-adevărat lapislazzuli,
Pus lîngă brațul ei și aurul pălește,
Iar degetele-i sînt boboci de lotus".

Într-un alt cîntec de iubire (Papyrus Harris) folosind același procedeu poetic, *puterea iubirii* este pusă în cumpănă de îndrăgostită, care-și mustră blînd iubitul care pare a o părăsi de dragul altor plăceri.

„Mă lași fiindcă vrei un prînz bogat ?
Ești oare robul pîntecului tău ?
Te duci fiindcă vrei vestminte noi ?
Mi-e scrinul plin cu gingașe pînzeturi !
Mă părăsești doar pentru că ți-e foame ?
Te-ndepărtezi doar pentru că ți-e sete ?
Atunci ia-mi sînii ce de dragul tău
Sînt gata să-și reverse azi prea plinul !"

Iubirea își cere aici dreptul de întîietate, față de toate celelalte dorințe și plăceri, ea este cînd gingașă și discretă, cînd senzuală și acaparatoare.

Alteori iubirea e transfigurată prin glasul și frumusețea naturii, ca în *Cîntecele livezii,* unde rodierul, smochinul, sicomorul și alți pomi cu ramuri bogate și frunziș des se întrec în a oferi tinerilor îndrăgostiți găzduire și protecție spre a feri iubirea lor de ochii lumii.

Unele din cele mai frumoase poezii lirice sînt închinate zeiței iubirii Hathor.

„Tu ești crăiasa bucuriei, tu ești stăpîna dănțuielii
Crăiasa muzicii frumoase, stăpînă strunelor de harfă,

Crăiasa horei avîntate, stăpîna dalbelor ghirlande,
Crăiasa smirnei aromate, stăpîna saltului voios !
. . . . . .
Ne copleșește bucuria cînd, zi de zi, te adorăm
Și cîntă inimile noastre cînd îți privim regeasca față !" [1]

Dragostea-pasiune care a produs atîtea capodopere în cultura europeană a apărut mai întîi în Egipt, apoi în India *(Nala și Damayanti)*. Aceasta se explică și prin statutul demn al femeii în Egiptul antic, unde cu excepția faraonului, exista căsătoria monogonă. În poemele erotice o metaforă folosită frecvent era aceea de „frate" și „soră".

„Căci dragostea în lumea egipteană este o binefacere dăruită de zei și nu este interzisă de ei decît în anumite zile ca o interdicție rituală. Spre deosebire de poezia erotică europeană sau musulmană, în care îndrăgostitul declară iubire frumoasei lui, în Egipt fetele declară fățiș dragostea lor celui pe care îl iubesc". [2]

Dar să nu uităm și cealaltă față a medaliei : în literatura egipteană, femeia este privită adesea cu asprime, fiind considerată frivolă, cochetă, capricioasă, incapabilă a păstra un secret, mincinoasă, răzbunătoare. Moraliștii văd în ea cuibul tuturor păcatelor, cutia tuturor răutăților.

În afară de epopeea eroică, lirica erotică, cea mai mare răspîndire a avut în Vechiul Egipt *literatura sapiențială* care nu se supune criteriilor strict literare consacrate în epoca modernă.

În raport cu *sincretismul culturii primitive* — stadiu *primar* în evoluția conștiinței și culturii, culturile evoluate ne oferă spectacolul constituirii unor valori distincte de ordin estetic, moral, religios, ceea ce reprezintă un progres remarcabil în efortul omului de a cuceri lumea și de a se cuceri pe sine. Rezultatele acestui efort și experiența dobîndită au dus la constituirea unor forme culturale distincte. Autonomizarea valorilor

---

[1] *Poezia Egiptului antic*, pp. 90—91.
[2] Constantin Daniel, *Civilizația Egiptului antic*, p. 230.

Scanned with OKEN Scanner

și diversificarea cunoștințelor omenești este precedată de o fază culturală pe care am putea-o caracteriza ca un *integralism poetico-filosofic*. Literatura sapiențială e tipică pentru acest integralism poetico-filosofic, ca un moment tranzitoriu către adevărata autonomie a valorilor.

b) Un cod moral al educației cetățenești și al bunei guvernări

Cărțile de înțelepciune egiptene sînt cărți de învățătură despre viața omului în societate, despre comportamentul lui în viața terestră; aceste cărți nu tind a consolida credințele religioase și religiozitatea, ci reprezintă mai degrabă o încercare de emancipare, ele propun alte modele de existență, au în vedere nu virtuți abstracte sau calități ideale demne de admirat, ci personaje și tipuri umane vii care întrupează anumite virtuți. Se acordă un mare rol educației și învățăturii necesare pentru a înțelege și practica binele și a visa la o societate fericită, ideală.

Adevărate monumente de înțelepciune lirico-filosofică sînt *Pildele lui Solomon, Eclesiastul* construit pe maxima celebră „deșertăciunea deșertăciunilor, toate sînt deșertăciune", *Vedele* indiene etc.

În ceea ce privește cultura egipteană, cea mai veche scriere de acest profil, după C. Daniel, se referă la faraonii din dinastiile a III-a și a IV-a, scrisă de Ka-Gemni, probabil vizir al regelui Sulfru din dinastia a IV-a și cuprinde lauda omului smerit, care nu protestează, nu se răscoală împotriva jafurilor și tiraniei despotice, de unde rezultă cît de primejdioase, pentru clasa dominantă, deveniseră aceste proteste și răscoale. De aceea, în *Sfaturile lui Ka-Gemni* se spune: „Omul smerit propășește și cel ce lucrează în chip cinstit este lăudat. Încăperea cea mai lăuntrică este deschisă pentru omul tăcerii. Larg este scaunul omului cu luare aminte la vorbele sale, dar cuțitul este bine ascuțit pentru acela

Scanned with OKEN Scanner

care își croiește drum în silnicie, el nu poate merge înainte decît în vremea cuvenită". [1]

Se face observația că smerenia elogiată are un sens *laic* nu *religios*, dar *raportul laic-religios* este mai complex chiar și în *Cartea morților*.

Învățătura lui Ptah-hotep este un tratat sapiențial aparținînd vizirului Ptah-hotep, mare demnitar din Vechiul Imperiu și cuprinde învățături morale trecute printr-un filtru de *sensibilitate poetică*, de tărie și simpatie umană, de emoție generoasă și nevoie afectivă de a aduce mîngîiere, ceea ce atenuează efectul apoetic al didacticismului poemului. Probabil că autorul propriu-zis a fost un scrib și nu chiar vizirul. Dar multe asemenea învățături morale, sapiențiale, spre a le spori girul, autoritatea, erau atribuite unor personaje celebre sau de rang înalt — Imenhotep, Solomon, David.

Este o laudă adusă înțelepciunii, artei de a trăi în chip înțelept care nu se învață numai din cărți. Însuși conceptul de știință nu are sensul modern, de cunoaștere exactă, ci „arta de a trăi bine în acord cu legile divine și lumești", ceea ce se dobîndește prin experiență, prin simțul comun, egal distribuit la toți oamenii.

Maximele lui Ptah-hotep conțin puține elemente religioase ; zeii nu lipsesc, dar sînt îndepărtați de oameni și nu se amestecă în viața lor. Nu aflăm aici îndemnuri la pietate, rugăciuni, jertfe, posturi, participarea la mistere și sărbători. „Viața de după moarte nu este pomenită aproape deloc și nu e considerată ca urmare necesară a vieții. Nu se dau sfaturi pentru a obține această nemurire și faraonul are o însemnătate mai mare în viața personală a oamenilor decît zeii". [2]

Iată cîteva mostre de înțelepciune cuprinse în învățăturile morale ale lui Ptah-hotep :

„Nu te îngîmfa de cele ce știi,
Învață și cu neștiutorul și cu omul învățat.
. . . . . .

[1] Constantin Daniel, *Gîndirea egipteană antică în texte*, p. 27.
[2] Idem, p. 34.

Scanned with OKEN Scanner

„O cugetare bună e mai ascunsă
decît piatra de (smarald) verde
Ea se poate totuşi afla şi la femeile roabe
ce învîrtesc piatra de moară (de măcinat).

. . . . . .

Dreptatea este nespus de strălucitoare,
perfecţiunea ei este de-a-pururea.
Ea nu este schimbată din vremea lui Osiris
Şi cel ce nu ia seama la legi îşi primeşte osînda
Ceea ce uită omul lacom de avuţie
Este faptul că josnicia poate (uneori) dobîndi bogăţii
Dar niciodată răutatea nu ajunge la liman bun.

. . . . . .

Doar dreptatea rămîne de-a pururi.

. . . . . .

Respectă adevărul şi nu trece peste el,
Nu trebuie să repeţi o vorbă spusă cu mînie

. . . . . .

Nu calomnia pe nimenea
Nici mare, nici mic ; e o faptă ce scîrbeşte sufletul.

. . . . . .

Dacă eşti o căpetenie care dă porunci,
Fii calm cînd asculţi cuvintele unuia ce face o jalbă
Şi nu-l respinge înainte de a se uşura
Din cele ce gîndise să-ţi grăiască ;
Un om nenorocit doreşte să-şi reverse (prea plinul inimii)
Şi (doreşte aceasta) mai mult decît împlinirea,
Celor pentru care a venit

. . . . . .

Chiar dacă tot ce a cerut omul nu se poate împlini
E o uşurare a sufletului
Faptul de a fi ascultat cu luare-aminte.

. . . . . .

Dacă eşti om de seamă întemeiază-ţi un cămin,
Îndrăgeşte pe femeia ta cu multă căldură.

. . . . . .

Dacă eşti un (dregător) puternic
Trebuie să ştii să te faci respectat.
Şi prin ştiinţa ta şi prin seninătatea vorbirii tale,
Nu da poruncă după bunul tău plac,
Ci în conformitate cu nevoile împrejurărilor

. . . . . .

Scanned with OKEN Scanner

Dacă dai ascultare la sfaturile acestea pe care le-am pomenit

Îți vei atinge scopurile

Căci bogăția din ele este adevărul și dreptatea lor". [1]

Găsim, așadar, în aceste învățături modele de comportare pentru cele mai diverse împrejurări de viață. Toate tind spre conturarea unui *model ideal* de comportare într-o orînduire opresivă și despotică ca cea din Vechiul Imperiu — omul care nu protestează, nu se revoltă, care știe să tacă, e conformist, supus, plecat. Etica *Învățăturii lui Ptah-hotep* este o *etică utilitară,* dar totodată o *etică laică.* Omul înțelept este persoana care știe să slujească drept pildă de ascultare, de conformare, de conformism, dar și de respect al adevărului și dreptății — nu este *omul evlavios, omul religios,* lipsește orice aluzie la preot, la templu, la religie.

Un loc central ocupă în acest model ideal de om, în această artă de a trăi *dreptatea* și *adevărul,* starea dreaptă și echitabilă a societății, ceea ce este corect, exact, just, ordinea, echitatea etc. — toate acestea fiind cuprinse în noțiunea atît de generoasă de Maat. Înțelept era tot ceea ce în gînd și în faptă se conforma lui Maat, ordinii bune a lucrurilor, ca un principiu de ordine, de adevăr și datorie a faptelor omenești.

„De fapt, toate cărțile sapiențiale ce ne-au rămas de la vechii egipteni nu sînt decît anunțuri, explicații în jurul ideii de Maat". [2]

Este o noțiune apropiată de conceptul de *dharma* din literatura sanscrită, ca ansamblu de rituri vedice și *valorile morale* care decurg din îndeplinirea prescripțiilor vedice ; sau de conceptul de *Dao,* dezvoltat de Lao-tze, ca însăși firea lucrurilor pe care nu trebuie s-o încălcăm, sau de termenul ebraic de *emet* — adevăr. „Maat era un sistem de valori fundamentale propuse celui care face o faptă... Astfel egipteanul putea alege între Maat, care este binele propriu-zis, întrucît binele este adevărul și nedreptatea și răul". [3]

[1] Constantin Daniel, *Gîndirea egipteană antică în texte,* pp. 42—56.

[2] Idem, p. 183.

[3] Idem, p. 184.

Scanned with OKEN Scanner

Și zeii trebuiau să urmeze legile adevărului și dreptății căci Seth care nu urmează aceste legi nu săvîrșește Maat, este sălbatec, imoral, rău, nedrept. În concepția egipteană, răul înseamnă dezordine, dezintegrare, iar Seth este, deci, zeu al dezordinii, al neorînduielii și răzvrătirii.

„Tocmai prin această conformare la Maat, cărțile de înțelepciune erau în fond manuale de educație cetățenească și slujeau regimului faraonic pentru consolidarea autorității sale, pentru promovarea unui supus care să dea ascultare fără să crîcnească (omul tăcut e dealtfel unul dintre modelele de existență propus ca ideal oricărui egiptean, omul tăcut fiind cel care acceptă totul fără să protesteze) poruncilor faraonului-zeu... Maat este ...o valoare fundamentală propusă omului care va trebui, în nenumărate cazuri, să distingă și să decidă singur ce este conform cu «binele și adevărul»... Maat este deci o valoare morală generală și nu una concretă pe care unele din cărțile sapiențiale egiptene o interpretează în diferite împrejurări posibile de viață". [1]

Din aceeași familie de texte sapiențiale făceau parte *Învățăturile regelui Amon-em-Maat, Învățătură pentru regele Merika-Re, Înțelepciunea lui Ani, Porunci către vizirul Rekh-ni-Ra, Învățăturile lui Amen-Em-Ope, Învățăturile papirusului Insinger.*

Cele dintîi citate aparțin primului rege din dinastia a XII-a (2000—1785) care a stabilit capitala la Teba. A fost scris de un scrib, după asasinarea faraonului în urma unui complot de care fiul său, Sinuhet, se pare că nu era străin. Faraonul vorbește la persoana I-a, textul avînd obiective limitate : cum să se poarte succesorul său, Senusret (Sesóstris I), își lăuda viața, faptele, succesele militare, în contrast cu lipsa de dreptate a conspiratorilor.

În primul rînd, i se recomandă o atitudine foarte precaută față de toți cei ce-l înconjoară.

„Păzește-te de slujbașii tăi, ca să nu se întîmple neprevăzute vremuri de groază. Nu te încrede în ei, căci tu ești singur.

---

[1] Constantin Daniel, *Gîndirea egipteană antică în texte*, p. XX—XXI.

Scanned with OKEN Scanner

Nu te încrede nici într-un frate, să nu ai prieteni, nu-ți face casnici și oameni apropiați de tine. De faci altfel nu vei avea mulțumire". [1]

Într-adevăr, cumplite vremi sînt acelea în care faraonul însuși nu putea avea încredere în nimeni, decît în propria sa putere și în propria știință și înțelepciune. „Norocul nu însoțește pe omul care nu știe nimic din cele ce ar trebui să știe". [2]

Faraonul se prezintă pe sine și domnia sa ca o lume fericită, în concordanță cu Maat, ca armonie între om și natură. „Am fost (un rege) care recolta orz și am fost iubit de zeul cerealelor. Nilul mă salută pe mine la toate malurile sale. Nimeni n-a flămînzit în vremea anilor mei și nimeni n-a fost însetat. Oamenii au locuit în pace datorită celor ce am săvîrșit și ei grăiau (de bine) despre mine. Toate poruncile ce le dădeam erau așa cum trebuiau să fie". [3]

Învățătura pentru regele Meri-ka-re (adică cel ce iubește sufletul Ka al lui Re) este testamentul politic al regelui Wakhare Achtols al II-lea (dinastia a X-a din Herakleopolis, corespunzătoare cu dinastia a XI-a tebană a Egiptului de Sus) mort pe cîmpul de luptă. Este un program de guvernare în care faraonul decedat (desigur un scrib care vorbește în numele său) își recunoaște singur, cu umilință (lucru foarte rar) păcatele, greșelile. Oricum, aflăm în acest text un impresionant *cod politic și moral* care nu și-a pierdut actualitatea nici după patru mii de ani.

Iată, mai întîi, elogiul surprinzător al *elocinței* care abia în cultura greacă, în cetățile democratice grecești — și în primul rînd la Atena — va putea dobîndi un statut superior recunoscut în ansamblul activităților intelectuale și de conducere.

„Fii un meșter în arta de a vorbi frumos, ca să fii puternic; tăria unui om este limba lui și glăsuirea frumoasă (elocventă) este mai tare decît orice luptă.

---

[1] Op. cit., p. 98.
[2] Idem, p. 99.
[3] Ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

Cel ce este iscusit ca orator pe acela nu-l biruiesc învățații, dacă și el este învățat, apoi nici o nenorocire nu se întîmplă acolo unde se află el". [1]

Dar și mai importante sînt faptele, valorile puse în joc în arta vorbirii și a guvernării.

„Cinstește pe oamenii de seamă și fă bine oamenilor tăi... este bine cînd lucrezi pentru viitor...

Fă dreptatea atîta vreme cît ești pe pămînt.

Consolează pe cel ce plînge, nu chinui nici o văduvă, nu îndepărta pe nici un om de la averea tatălui său și nu înlătura pe sfetnici din dregătoriile lor. Păzește-te să dai pedepse nedrepte...

Nu te bizui pe lungimea anilor... Omul rămîne și după moarte și faptele sale vor fi observate grămadă lîngă el... Un om trebuie să săvîrșească ceea ce este de folos sufletului său... Fă să prospere monumentele tale atîta vreme cît ai putere; o singură zi dă veșnicie și un ceas face bine viitorului". [2]

Înțelepciunea lui Ani emană direct de la un scrib și este de asemenea „un tratat despre *arta de a trăi*" după dreptate și adevăr, adică după legile lui Maat. După înțelepciunea lui Ani, trebuie să săvîrșești fapte bune ca un om cumsecade.

Reușita în viață este posibilă nu prin pietate față de zeu, prin religiozitate, ci prin iscusință, dibăcia de a te strecura, de a evita orice conflict. Zeul e menționat, dar nu ca izvor unic al bunăstării și fericirii. Faraonul și puterea lui divină nu sînt menționate. Concepția despre zei este cea a fricii, ceea ce redă climatul de teroare și groază în care trăiau egiptenii în acea epocă.

c) O tipologie umană clădită pe valorile vieții

De o mai mare întindere și complexitate valorică sînt *Învățăturile lui Amen-em-ope* și *Învățăturile papirusului Insinger*. Cele dintîi, din jurul anilor 900 î.e.n. aparținînd unui mare dregător, cuprind mai ales sen-

[1] Op. cit., p. 107.
[2] Op. cit., pp. 108—109.

Scanned with OKEN Scanner

tințe sub formă negativă din care se desprindea însă un interesant *cod moral și politic,* clădit pe valorile acestei vieți, prefigurînd parcă un fel de *sociologie a succesului,* a reușitei sociale ; nimic despre viața viitoare, totul se întîmplă aici, în această viață, chiar și pedepsele zeilor. Se desprinde din acest cod o tipologie umană — *omul păcătos, omul mîniei, omul nechibzuit, omul smerit* etc. — din care lipsește *omul religios, omul care tace* (atît de răspîndit și de prețuit în celelalte cărți de înțelepciune). Mai mult decît atît : nu se face nici o mențiune la faraon, deplasînd, ca să spun așa, centrul de putere și de dependență a individului, de la faraon la popor, la mulțime.

„Este extrem de sugestiv faptul că *Învățăturile lui Amen-em-ope* nu pomenesc nimic de faraon față de puterea regească, nici fidelitatea față de rege și nu declară ca alte tratate sapiențiale egiptene credința față de rege. Dimpotrivă mulțimea, poporul par a fi aceia de care trebuie să se teamă cei ce dețin o dregătorie“. [1]

„Începutul învățăturii de viață
Și a sfaturilor ca să-ți fie bine.
. . . . . .
A așezării cuiva în chip drept pe căile vieții
Pentru a-l face pe el să propășească în lume
. . . . . .
Spre a-l călăuzi să se țină departe de rău
Și spre a-l scoate pe el din gura clevetirilor poporului
Ca să fie el cinstit de vorbele mulțimii
. . . . . .
Ia seamă ca nu cumva să jefuiești pe cel nenorocit,
Ca nu cumva să împilezi pe omul slab“. [2]

Tendința anticlericală și unele trăsături de atitudine umanistă se întrevăd în aceste cuvinte :

„Cît despre omul templului (preotul) ce se umple de focul mîniei

[1] Constantin Daniel, op. cit., p. 164.
[2] Idem, pp. 165—166.

Scanned with OKEN Scanner

El este ca un copac ce crește într-un loc singuratic
La capătul unei clipite el își pierde crengile
. . . . . .
Dar omul cu adevărat iubitor de pace se menține
în locul său
El este ca un fel de copac ce crește într-o grădină
El se mărește în frunzișul său verde și sporește prin
poamele sale". [1]

Fără a propovădui sărăcia sau o viață ascetică, autorul acestor *Învățături* pune pe primul plan valorile sufletești și respectul de care trebuie să ne bucurăm din partea semenilor noștri, din partea celor mulți.

„Mai bună este pîinea mîncată cu inima fericită
Decît avuție cu mîhnire.
Nu îndrepta dorințele tale spre bogăție.
Tot omul cunoaște pe zeița norocului.
. . . . . .
Încearcă să fii respectat cu cinste de către mulțime
Căci astfel fiecare om îți va da binețe.
Păzește-ți limba ta lipsită de cuvinte de ocară
Și vei fi îndrăgit de toți.
. . . . . .
Decît avuții în hambare
Mai bună este pîinea dacă inima-ți este fericită". [2]

d) Un model de înțelepciune întemeiat pe cunoașterea omului

Cel mai lung tratat sapiențial este cel cunoscut sub titlul *Învățăturile papirusului Insinger*, din sec. II sau I î.e.n., orientarea sa moral-ideologică trădează de această dată un cleric, exponentul unui etos religios care era grav amenințat de criza civilizației egiptene, cu întregul ei sistem de valori. *Modelul înțeleptului*, întemeiat pe cea mai profundă cunoaștere psihologică, este omul vir-

[1] Op. cit., p. 167.
[2] Idem, pp. 168—170.

Scanned with OKEN Scanner

tuos care știe, cu putere de la zei, să aplice înțelepciunea în modul său de viață opus exceselor de orice fel, lăcomiei, nelegiuirii, prostiei, răutății. Sfaturile ce se dau creionează un *model de existență* ce nu se mai reclamă de la Maat, cel puțin nu în mod explicit, iar din explicațiile nu prea clare ale lui Constantin Daniel ar putea rezulta că este vorba în esență de o revitalizare a spiritului religios, a dependenței față de zei, dat fiind că în alte scrieri sapiențiale Maat a fost supusă unui proces de umanizare și laicizare (ca logosul grecesc), nemaiavînd nimic religios. Or, în acest ultim tratat, invocarea zeilor, dependența față de zei, spiritul religios este însuși *nucleul ideologic* pe care e clădit cel mai amplu și complex cod moral-sapiențial, nu lipsit totuși de norme și valori pozitive, rezultînd dintr-o experiență de viață bogată și semnificativă. Iată doar cîteva sentințe morale :

„Soarta norocoasă a unui om bun e dată de mintea sa bună".

„Nu te mînia împotriva celui ce vine cu o plîngere împotriva ta, căci el se plînge de tine (în mod deschis) dinaintea mulțimii".

„Nu te duce des la un om necinstit din pricina renumelui său".

„Nu da uitării pe omul ce este priceput și meșter în munca sa".

„Limba rea a omului fără minte e o sabie care-i taie viața".

„Nu fi nesătul pentru bogățiile vieții pe care nu le cunoști".

„Marele zeu Tath a așezat cumpăna pentru a orîndui cu ea echilibrul pe pămînt".

(Aici intervine de fapt principiul Maat, dar autorul preferă invocarea zeului înțelepciunii).

„Omul prost nu poate poseda cunoașterea și el nu va scăpa de nenorocire".

„Omul înțelept are o minte dreaptă, chiar dacă traiul său este aspru".

„Datina bună a omului înțelept este să dobîndească cîștig fără lăcomie".

Scanned with OKEN Scanner

Una dintre cele mai înfierate rele este cea a lăcomiei, a desfătării pîntecului mare care se revarsă în chip nerușinat.

„Partea (de moștenire) curată, frumoasă și binecuvîntată a unui fiu este învățătura ce a primit-o".

„Căci nici o învățătură nu poate îndemna la fapte rele".

„Mulțimea cinstește pe omul răbdător și cu dreaptă cugetare".

„Există oameni care cunosc învățăturile, dar nu știu să trăiască după ele".

„Nu se află vreun fiu drept care să fie osîndit din pricina bunei sale educații".

„Nu se poate recunoaște deșteptăciunea unui om înțelept pe care nu l-ai pus la încercare".

„Nu se poate recunoaște inima unui om drept dacă nu l-am văzut cînd a făcut dreptate".

„Nu se poate recunoaște inima unui om de credință (fidel) dacă nu i-am cerut un serviciu".

„Nu se poate cunoaște inima unui tovarăș dacă nu am apreciat-o în vremea de teamă".

„Nu se poate cunoaște inima unui frate dacă nu i-am făcut o rugăminte în vremea de împilare".

„Nu se poate cunoaște inima unui fiu înainte de a-i fi cerut ceva".

„Nu se poate cunoaște niciodată inima femeii tot așa cum nu este cu putință să cunoaștem cerul".

e) Atitudinea sceptică și sensul tragic al vieții

Un loc aparte ocupă în cadrul literaturii sapiențiale *Povestea țăranului bun de gură*, *Cîntecul harpistului* și *Dialogul disperatului* care ne oferă un tablou cutremurător al nenorocirilor, al suferințelor — un strigăt de durere și disperare, ce contrastează atît de mult cu imaginea sublimă a regimului faraonic ca o perpetuă vîrstă de aur a concordiei, a lui Maat.

Povestea țăranului bun de gură aparține Imperiului de Mijloc, eroul este un locuitor al unei oaze, ocrotit de zeul Anubis, care venea spre Nennesu, capitala suvera-

Scanned with OKEN Scanner

nilor din dinastia a X-a. Un slujbaș al logofătului Rensi îl bate, îi ia măgarii și mărfurile cu care mergea spre a le vinde și a-și cumpăra cele trebuincioase. Dar cum cîrmuitorii egipteni nu puteau fi învinuiți de cruzime, nu li se puteau aduce pe față învinuiri marilor dregători, se recurge la țăranul bun de gură care e lăsat de faraon să-și verse tot focul, să spună tot ce crede despre marii dregători. Plîngerile lui nu sînt un model al genului oratoric, fără figuri oratorice ; sub forma unor jalbe avem o compoziție neordonată, nesistematică, confuză, „prilej și cadru formal, pentru a face cunoscute cititorului egiptean o serie de valori morale, de maxime și de precepte etice". [1]

S-a formulat și ipoteza că acest text ar fi fost un fel de „manual al dregătorului cinstit", al judecătorului drept, deoarece conține nenumărate sentințe, maxime, proverbe, reflecții judicioase pentru un judecător drept.

Din cea de-a doua jalbă :

„Nu e un lucru rău oare o cumpănă care se apleacă, un fir de plumb care se abate, un drept și cinstit care s-a făcut tîlhar ? Iată, dreptatea izgonită din locul ei se tîrăște sub tine. Marii dregători săvîrșesc răul ; dreptatea se apleacă într-o parte ; judecătorii fură. Și încă ceva : cel ce trebuie să pună mîna pe un om care a săvîrșit o nelegiuire se îndepărtează el însuși de drumul cel drept. Cel ce trebuie să dea suflul (vieții) este lipsit de răsuflare pe pămînt. Cel ce trebuie să ne facă să răsuflăm, ne face să gîfîim. Cel ce trebuie să facă împărțire dreaptă, este un hoț. Cel ce ar trebui să izgonească nevoia e același care poruncește să fie zămislite nevoi. Cel ce trebuie să osîndească răul săvîrșește el însuși nedreptăți... *A pedepsi este o faptă de o clipă, dar răul durează multă vreme*". [2]

Din celelalte jalbe :

„Respinge departe pe hoț, apără pe omul sărman... *Ia seama la apropierea veșniciei.* Să năzuiești să trăiești multă vreme cum spune proverbul : «A practica cu

---

[1] Constantin Daniel, op. cit., p. 115.
[2] Idem, pp. 121—122.

Scanned with OKEN Scanner

dreptate este răsuflarea nărilor»... *Echilibrul acestei țări constă în practicarea dreptății.*

Nu spune minciuni, căci ești un om de seamă. Nu fi ușuratic, căci ești un om cu greutate. Nu spune minciuni, căci tu ești cîntarul". [1]

„Marele lăgofăt, stăpîn al meu, se poate cădea rău și adînc din pricina lăcomiei de averi. Omul nesățios adesea nu-și nimerește ținta și singurul scop pe care îl ajunge este nereușita... Tîlhari, hoți, furi, iată cine sînt marii dregători care au fost totuși numiți ca să osîndească răul ; au loc de scăpare pentru cel silnic (violent), iată cine sînt înalții slujbași, care au fost totuși numiți ca să pedepsească înșelăciunea nelegiuită... *Cînd binele e bun atunci e bine. Dreptatea este pentru întreaga veșnicie ; ea coboară în cetatea morților dimpreună cu cel ce o împlinește. El e așezat în gropniță și țărîna se unește cu el, dar numele său nu se șterge pe lumea aceasta și lumea își amintește de el din pricina binelui pe care l-a făptuit...*" [2]

Cîntecul harpistului (gravat în piatră în mormîntul regelui Antef la sfîrșitul Imperiului de Mijloc și în mormîntul unui preot din Teba) cuprinde același amestec de tristețe și tragism, de sentiment al deșertăciunii pentru marile dureri ale lumii, pentru gravele zdruncinări în echilibrul cosmic și social, cu o *atitudine sceptică* față de bucuriile iluzorii ale lumii eterne, de după moartea terestră.

Cîntecul harpistului a apărut pe un fond de tristețe și disperare, de prăbușire a statului egiptean la sfîrșitul imperiului de mijloc, de răscoale interne și năvăliri externe. Toate acestea au creat priveliști dezolante, devastatoare : un stat, o cultură, o civilizație își plîng grandoarea pierdută. „Pentru istoria gîndirii egiptene acest text are o însemnătate unică pentru că dezvăluie cu claritate scepticismul acestor egipteni pe care Herodot îi numea „cei mai religioși dintre oameni". Cîntecul harpistului dovedește limpede că lucrurile n-au fost așa din totdeauna și că au existat în Egipt epoci și persoane care

---

[1] Op. cit., pp. 123—124.
[2] Idem, pp. 129—130.

Scanned with OKEN Scanner

s-au îndoit, dacă nu de existența zeilor, cel puțin de viața de după moarte". [1]

Moartea este pentru mulți o fericire — nu ca început al unei vieți noi, fericite, ci pentru că pune capăt durerilor și suferințelor, înseamnă o izbăvire de durere și de un destin potrivnic, de opresiunea tiranică din Egiptul faraonic. Cîntecul harpistului este expresia liberei cugetări care, în ciuda tabloului dezolant al societății timpului, exprimă o filosofie laică, de neîncredere în existența altei lumi și de prețuire a valorilor omenescului.

„Nimeni nu se întoarce de acolo
Ca să ne povestească cum o duc ei,
Ca să ne spună de ce au nevoie ei,
Ca să liniștească inimile noastre,
Pînă cînd noi înșine nu mergem spre locul în care ei s-au dus
. . . . . .

Și să reținem acest refren semnificativ :

„Petrece-ți ziua cu fericire și nu te milui !
Ia seama, nimeni nu-și poate lua avuția cu el !
Ia seama, nici unul din oamenii care au plecat dintre noi
Nu poate veni înapoi". [2]

Într-o altă tălmăcire :

„Îndemnul inimii, în viață cît ești în voie tu-l urmează
Îți cată binele pretutindeni, dorința-n veci nu ți-o lăsa
Neîmplinită doar un sfetnic aici să ai inima ta.
Nu plînge pîn' nu-ți sună ceasul în care va să fi jelit
o inimă ce nu mai bate.
Căci nu-ți ascultă tînguirea
Și plînsu-n veci de veci pe nime din groapă afară nu-l mai scoate.
Cinstește ziua fericită, cu praznic mare o adastă
Căci nimeni n-a luat cu sine, nici avuție, nici nevastă.
Și dintre cei plecați acolo, pe drumul veșnicei tăceri
În veci nu s-a întors nici unul, în veci nici astăzi și nici ieri". [3]

[1] Constantin Daniel, op. cit., p. 86.
[2] Idem, pp. 89—90.
[3] M. E. Matie, op. cit., p. 84.

Scanned with OKEN Scanner

Dialogul disperatului sau *Sfătuirea unui om deznădăjduit cu sufletul său* este un document literar grăitor sub raportul unei atitudini filosofice sceptice, care atestă de asemenea o stare de ireligiozitate. Este conștiința unui năpăstuit și nemulțumit de societatea timpului unde domnește răul, oamenii sînt hrăpăreți, n-ai cui să te plîngi căci pentru cei slabi nu există dreptate, iar judecătorii sînt părtinitori.

Această operă nu e grăitoare, doar ca mărturie a unor procese de conștiință, ca document al unor mișcări sufletești individuale, ci, înainte de toate, ca expresie lirică a unor stări sociale de apăsare și umilință, de împilare și frustrare. Este un protest pasiv, căci el crede în viața postsepulcrală unde-și va găsi în sfîrșit libertatea și fericirea. Deznădăjduiții au visat întotdeauna la fericirile iluzorii ale raiului. Este cel puțin în parte o mărturie directă a unei aserțiuni a lui Renan că egiptenii erau „o turmă de robi și de clerici avizi și fanatici". [1] Și mărturiile vechilor evrei sînt concludente pentru situația socială a Egiptului (a se vedea *Deuteronom*).

Tocmai noianul de suferințe și împilări au dat naștere mitului după care oamenii s-au născut din lacrimile zeului Re : „...acest mit și această apropiere dintre om și lacrimă nu ar fi fost făcută de egipteni dacă nu ar fi existat o relație strînsă între omul ca persoană și lacrimile ce trebuie să le verse ca urmare a suferințelor de tot soiul din cuprinsul vieții sale. Așadar pentru egipteanul omul și viața sa înseamnă în esență lacrimi", [2] suferințe, privațiuni. Acest mit a prevalat asupra celui potrivit căruia omul ar fi fost făcut de zeul Chnum prin procedeul olarului.

Condiția de a obține raiul (nemurirea) este un mormînt frumos, bine amenajat, unde corpul mumificat e împiedicat să putrezească și poate găsi tot ce a avut în viață. Aici intervine însă, printr-un interesant procedeu literar de dedublare și personificare, reacția *sufletului*

---

[1] Pierre Montet, op. cit., p. 321.
[2] Constantin Daniel, op. cit., p. 69.

Scanned with OKEN Scanner

care, fără a dezminți aprecierile sociale de ordin negativ, îi replică :

„«Tu nu ești un om de seamă și bogat... totuși te îngrijești de o soartă bună ca un om ce are comori... Doar nu ești o persoană nobilă ca să poți spera în atenția zeilor». Sufletul îl îndeamnă să se bucure de ziua cea bună, cît este în viață, căci alta în altă viață n-are motive să spere". [1]

Dialogul disperatului este apreciat de Edgar Papu ca „cea mai de seamă capodoperă a vechii lirici egiptene"[2], prima expresie a *dialogului interior* în poezie, cu rezonanțe filosofice sapiențiale evidente. Existența omului are un *sens tragic* ce provine din dezintegrarea produsă în ordinea și armonia cosmică, din situația socială și morală de criză a societății egiptene.

Iată cîteva fragmente semnificative din jeluirea deznădăjduitului :

„Cu cine să mai stau de vorbă acum ?
Cînd tot obrazul omenesc se ascunde,
Un om se teme să privească la altul.
Cu cine să mai stau de vorbă acum ?
E jale-n toate inimile,
Nu ai pe cine să te bizui.
Cu cine să mai grăiesc acum ?
Nu mai sînt oameni de cinste,
Cei răi au apucat țara.

Cu cine să mai grăiesc acum ?
Nu se mai află oameni cinstiți,
Nu mai ai cui să-i încredințezi o taină.
. . . . . .
Cu cine să mai grăiesc acum ?
Sînt cumplit de întristat.
Cui să-mi împărtășesc durerea ?" [3]

Referindu-se la prăbușirea tuturor instituțiilor tradiționale care „se traduce prin agnosticism și pesimism

[1] Constantin Daniel, *Gîndirea egipteană antică în texte*, p. 69.
[2] Edgar Papu, *Evoluția și formele genului liric*, Editura tineretului, București, 1969, p. 49.
[3] Constantin Daniel, op. cit., p. 77.

Scanned with OKEN Scanner

și totodată printr-o exaltare a bucuriei de a trăi care nu reușește să ascundă o profundă disperare", Mircea Eliade subliniază că aceste texte sapiențiale din epoca intermediară, recopiate și răspîndite și în perioada Imperiului Mijlociu, „reprezentau mai mult decît mărturii fără egal ale marii crize; ele ilustrau în plus o tendință a spiritului religios egiptean care n-a încetat să se amplifice de atunci. E vorba de un curent de gîndire greu de descris pe scurt, dar a cărui principală caracteristică este importanța acordată *persoanei umane* ca replică virtuală a modelului exemplar, persoana faraonului". [1]

Are loc o confruntare dramatică între *opțiunea pentru viață* a sufletului care are o atitudine sceptică și *opțiunea pentru moarte* a disperatului, moartea fiind privită ca un fel de reintegrare, un liman de salvare ademenitor, populat cu lianele vieții, cu imagini care ne evocă mai curînd contrariul ei, viața. „Reflecția și gîndul morții se convertesc liric într-o euforie aproape unică a morții. Poporul care în arhitectură și în arta plastică a dat lumii cea mai bogată artă necrofilă ne întregește imaginea despre el prin această somptuoasă piramidă lirică, la un nivel egal cu al celor mai uimitoare monumente funerare ale sale". [2]

„Moartea e pentru mine, azi,
Tămăduire de boală,
Scăpare din nefericire.

Moartea e pentru mine, azi,
O aromă plăcută îmbătătoare,
Odihnă la malul unui rîu.

Moartea e pentru mine, azi,
O floare de lotus înmiresmată,
Un somn dulce al îmbătării.

---

[1] Mircea Eliade, *Istoria credințelor...*, pp. 107—108.
[2] Edgar Papu, *Evoluția și formele genului liric*, p. 51.

Scanned with OKEN Scanner

Moartea e pentru mine, azi,
Un izvor de binefaceri,
Întoarcere dintr-o lungă călătorie.

Moartea e pentru mine, azi,
Cer limpede strălucitor,
Cunoașterea unei taine dulci.

Moartea e pentru mine, azi,
Întoarcere dintr-o țară străină
După o robie lungă și grea". [1]

Cumplită trebuie să fie viața atunci cînd moartea apare prin antiteză cu o asemenea cumulare de virtuți. Această paradoxală antiteză reapare peste secole și milenii la un poet de geniu pentru care viața a fost un lung șir de suferințe — Mihai Eminescu: *Mortua est:*

„O, moartea e-un haos, o mare de stele
Cînd viața-i o baltă de vise rebele;
O, moartea-i un secol cu sori înflorit
Cînd viața-i un basm pustiu și urît.
. . . . . .
Ș-apoi cine știe de este mai bine
A fi sau a nu fi, dar știe oricine
Că ceea ce nu e nu simte dureri
Și multe dureri-s, puține plăceri".

f) Integralismul poetico-filosofic al literaturii sapiențiale

Motivația din cele două poeme nu este însă identică. Să nu uităm că primele civilizații se caracterizează printr-o luptă tenace cu natura și cu condiții sociale neprielnice, astfel că oamenii erau stăpîniți de emoții violente, de panică colectivă în fața amenințării morții, a marilor primejdii care-i înconjurau din toate părțile.

[1] Constantin Daniel, *Gîndirea egipteană antică în texte*, p. 78.

Scanned with OKEN Scanner

Atîta timp cît predomina teama colectivă în fața necunoscutului amenințător, creațiile spirituale au fost și ele colective — mituri, legende. Odată cu dezvoltarea *conștiinței individuale,* a apărut și *orizontul larg al reflecției* lirico-poetice care elimină *frica, spaima,* dar și *speranța mitologică a începuturilor.* Mitologia continuă să fie o coordonată uneori esențială a culturii, chiar și după depășirea stadiului de primitivitate. Primele mari culturi, inclusiv cea greco-romană, sînt în bună parte *culturi mitologice,* dar o caracteristică definitorie a primelor creații spirituale de mare anvergură o constituie *unitatea originară* a gîndului filosofic și a celui poetic. În cele mai vechi culturi ale Orientului, în primul rînd în cea egipteană, găsim o spiritualitate destul de evoluată pentru a transforma *spaima colectivă* a morții într-o *certitudine individuală* a morții, dar destul de slabă însă pentru a scoate de aici concluzii stimulative pentru om în cîmpul cugetării raționale. Prea era omul încă destul de dezarmat în fața unei naturi vrăjmașe și a unor structuri sociale rigide, închise, pentru ca *certitudinea individuală* a morții să dea naștere la altceva în planul trăirilor culturale decît la o *stare de tristețe lirică,* de *tragism.*

Înțelepciunea pe care o propagă aceste poeme, ca și cea din *Pildele lui Solomon* se dobîndește prin experiență, prin simțul comun de care dispun toți oamenii, chiar și cei lipsiți de învățătură, chiar și sclavii, dar care știu a prețui experiența vieții.

Acest tip de înțelepciune reprezintă un nivel cultural al gîndului filosofic, cînd el nu s-a desprins încă de gîndul poetic, alcătuind împreună o unitate lirico-filosofică. Înțelepciunea și parabola sînt forme mai obiectivate și mai impersonale de cristalizare a unei experiențe de viață. Un pas mai departe s-a făcut prin detașarea mai clară a perspectivei persoanei și interiorității, prin afirmarea plenitudinară a *subiectului liric.*

Înrudirea unora dintre aceste forme de cultură, sub raportul creației, i-a făcut pe unii comentatori să apropie pînă la identificare *fenomenul religios* de cel *poetic* spre a conchide asupra perenității și necesității permanente a celui dintîi. Dar pe măsura *individualizării,*

Scanned with OKEN Scanner

actul de creație poetică se laicizează, se desprinde de orice aureolă sau motivație mistică. Misticismul este contrariul individualizării, presupune absorbția totală a sufletului în lume, pierderea de sine, dizolvarea individualității prin asceză, transă, extaz mistic, impersonalitate, unire cu principiul suprem. Intuiția poetică, actul de creație poetică presupune, dimpotrivă, personificarea, nu dizolvarea eului în lume, ci a obiectelor lumii în mărturii și semne ale prezenței eului creator. Misticul absoarbe eul subiectiv în absolutul divin în vreme ce poetul relativizează absolutul chiar sub forma divinității, făcînd din el un corelat liric al eului subiectiv, un punct de referință într-o *experiență lirică*. Gîndul filosofic țîșnește mai limpede din magma poetică trecînd de la *nivelul constativ* al uimirilor primare, la *nivelul explicativ* și *integrativ* din *Dialogul disperatului* sau din *Imnul creației* care realizează trecerea de la mentalitatea colectivă la cea individuală.

14. Ultimele zvîcniri de originalitate ale culturii egiptene. Renașterea saită sau nostalgia trecutului

După strălucita dinastie a Ramesizilor urmează așa-zisă *A treia Perioadă Intermediară,* de la începutul secolului al XI-lea, odată cu cea de-a XXI-a dinastie ; dezmembrarea din nou a țării în dinastiile tebane și cele memfite plus monarhii autonomi din Deltă, dinastii străine, cu excepția unor scurte perioade episodice, îndeosebi libiene — dinastiile XXII și XXIII — și nubiene, — dinastiile XXIV—XXV —, fenomene de decadență culturală. Statul nubian *(Etiopia* după cum l-au denumit Grecii), primul stat al populației de culoare din lume, și-a asimilat cultura egipteană înainte de a pune stăpînire pe statul egiptean pe care nu reușește însă să-l apere de cotropirea asiriană. Abia începînd cu dinastia a XXVI-a saită (după orașul *Sais din Deltă),* asirienii sînt goniți definitiv din Egipt și devine posibilă așa-zisa *renaștere saită* cînd „Egiptul ajunge iarăși la oarecare înflorire : comerțul exterior se dezvoltă, se sapă un canal între Marea Mediterană și cea Roșie și din

Scanned with OKEN Scanner

ordinul faraonului Necao, se întreprinde înconjurul Africii de către marinari fenicieni". [1] Este epoca unor intense contacte cu grecii, comerciale și culturale. „Din epoca saită începe ceea ce s-a numit «egiptomania» grecilor vechi, adică admirația fără margini față de cultura egipteană, pe care grecii au socotit-o totdeauna cea mai veche și cea mai completă din lume". [2]

Dar sub raport artistic? După cum am văzut încă arta Noului Imperiu își pierde caracterul calm grandios (cu excepția templelor), devine mai *activă*, mai variată în toate formele ei de manifestare, mai grațioasă, mai manierată în mijloacele de expresie prin stilizare conștientă, imitarea unor modele vechi și încercarea de a folosi mijloace noi pentru a pătrunde adevărul vieții. Arta Noului Imperiu farmecă, însă, prin bogăția și înalta măiestrie a execuției care atinge adevărate culmi de virtuozitate. Ea dovedește și un simț înalt pentru *ritm* care constituie și farmecul picturii și sculpturii egiptene: alternanța regulată de coloane sumbre și interpolații luminate dau templelor un aspect spiritualizat și grațios. Același sentiment al ritmului și armoniei se manifestă în *muzică*.

„Egiptenii au iubit întotdeauna muzica. Ei au iubit-o chiar și înainte de inventarea instrumentelor, pe cînd nu știau decît să bată din palme spre a acompania vocea. Flautul, oboiul, harpa și-au făcut apariția pe vremea piramidelor... Începînd din Noul Imperiu, în parte și datorită exemplului popoarelor învecinate, posibilitățile instrumentale sînt într-un adevărat progres. Harpele sînt mai voluminoase. Corpul sonor s-a dublat și coardele sînt mai numeroase. Se construiesc harpe portative, harpe de mărime mijlocie, prevăzute cu picior și harpe monumentale, care sînt adevărate opere de artă, acoperite cu ornamente florale sau geometrice, împodobite cu un cap de leu aurit". [3]

Nu este vorba de o sferă a culturii care să fi produs capodopere (nu era cu putință în acea vreme), dar rolul

---

[1] Constantin Daniel, *Civilizația Egiptului antic*, p. 41.
[2] Ibidem.
[3] P. Montet, op. cit., p. 158.

Scanned with OKEN Scanner

muzicii trebuie să fi fost considerabil în ctitoria sufletului delicat și poetic al egipteanului.

După Ramses II a urmat, cum spuneam, o fază critică : deși sanctuarele tebane nu sînt neglijate, accentul este pus pe regiunile din Deltă, iar operele de artă se dezvoltă sub o autoritate mai puțin bogată și mai contestată.

Două fenomene pot fi remarcate :

— întoarcerea la tradiții, care, fiind exterioară, superficială, a dat naștere unor curente manieriste, arhaizante, în încercarea de a găsi în instituțiile trecutului, vigoarea apusă. „Din puținele statui regale care ne-au rămas se poate deduce apariția unui stil nou". [1] Astfel, cîteva statui rămase vădesc : rotunjimea craniului nubian, o factură nudă, un realism interior ;

— pătrunderea lentă a formelor străine, elenistico-romane, de civilizație. De aici au luat naștere forme tradiționale filtrate prin sincretisme elenistice, toate îmbrăcînd mai tîrziu, prin copți, o haină creștină.

Tulburările din această perioadă nu sînt favorabile dezvoltării artei. În cazul monumentelor ce ne-au rămas predomină influența nubiană, chiar dacă temele sînt moștenite din Vechiul Imperiu. O activitate constructivă de mai mare amploare lipsește aproape cu totul, iar în puține reliefuri se constată un amestec de stiluri.

Putem spune că ultima zvîcnire de originalitate, de personalitate a culturii egiptene ne oferă renașterea saită. După cum scrie Jean Yoyotte, „...Egiptul, repus în ordine prin eforturile sale, va cunoaște, de la 664 la 525 î.e.n. o splendidă renaștere politică și morală sub faraonii din dinastia a XXVI-a : Necao II, Psamtic II, Apries și Amasis. Etiopia nu va putea să-l recucerească, Imperiul Babilonului va fi ținut la distanță. [...] Epoca Saită prezintă un curios amestec de modernism, impus de marile schimbări politice ale Egiptului, și de reîntoarcerea la tradițiile intelectuale și artistice, ca și cum țara dorea să-și scoată din trecutul său glorios forțe de reînnoire". [2]

---

[1] Etienne Drioton, Pierre Du Bourguet, *Arta faraonilor*, p. 157.

[2] *Enciclopedia civilizației și artei egiptene*, p. 260.

Scanned with OKEN Scanner

Toate aceste eforturi tardive n-au putut împiedica însă cucerirea și *dominația persană* care nu a făcut decît să înteţească tulburările și răscoalele interne, să accentueze starea de instabilitate.

Ultima epocă a civilizației egiptene cînd această cultură de mai multe ori milenară își încheie destinul istoric, este cea *elenistică* și *romană*, deschisă prin cucerirea pașnică a lui Alexandru cel Mare care a fost și încoronat oficial, la Memfis, în templul lui Ptah, rege al Egiptului. După moartea sa, Ptolemaios, fiul lui Lagos este proclamat rege, întemeind dinastia Ptolemeilor sau Lagizilor.

„Ultimul dintre suveranii Ptolemei a fost Ptolemeu al XV-lea, Cezarion, născut din iubirea Cleopatrei cu Iulius Cezar.

El a fost asasinat din ordinul lui Octavian (la 30 î.e.n.) și după această dată începe stăpînirea romană asupra Egiptului.

În anul 640 al erei noastre, Egiptul este cucerit de către oștirile arabe Umar (Omar) și de atunci devine o țară musulmană".[1]

În aceste ultime secole de existență, spiritul autentic al Egiptului dispare, religia se falsifică, arta renunță la cei doi poli între care oscilase, pe care încercase să-i sintetizeze — *realismul* și *idealismul* (în sens de idealizare și socializare). Totuși, în *arhitectură* este remarcabilă activitatea constructivă a Ptolemeilor, după marea realizare a lui Alexandru cel Mare însuși — *portul Alexandria*, îndeosebi Ptolemeu II — Filadelful, Ptolemeu VI — Filometor, VII, VIII. Să menționăm templul lui Khonsu, templul lui Ptah, templul lui Mut, marele portal al lui Ptolemeu III la intrarea în sanctuarul templului din Dar-el-Bahri, numeroase temple de cult sau temple funerare mai mici, fără modificări sensibile, dar cu o compoziție mai riguroasă.

Sînt introduse elemente noi de cult, care afectează stilul : de exemplu, capela lui *Osiris* pe terasa templului

---

[1] Constantin Daniel, op. cit., p. 44.

Scanned with OKEN Scanner

din Dendera este inspirată de un fel de sincretism între *concepțiile osiriene* și cele *solare*.

O realizare strălucită, monumentală, originală este *coloana compozită*, o inspirată sinteză decorativă ce cunoaște o deplină dezvoltare. „Dominînd fără rival pînă la sfîrșitul artei egiptene, ea se potrivește admirabil cu liniile și proporțiile adesea grandioase ale templelor ptolemaice și romane, și contribuie în bună măsură la marea lor frumusețe". [1]

Două temple contrastează cu celelalte: *templul lui Kom-Ombo* și *templul zeiței Isis din Filae*. Ca și în cazul templelor din Dar-el-Bahri, Luxor și Abu Simbel, importanța acestora se datorează alegerii locului pe marginea Nilului, liniile lor par a se avînta din Nil către Orient.

„Precum Venus ce se naște din valuri sau precum o sirenă întinsă la soare, templul zeiței Isis își desfășoară de la un capăt la celălalt al insulei Filae lunga coloană cu capiteluri compozite și sălile hipostile pînă la misterul capelei sacre". [2]

Mormîntul evoluează, modificîndu-și însăși *structura*, în funcție de noua concepție potrivit căreia, faraonul nu mai este Horus, iar mormîntul lui nu mai este modelul eficace al mormintelor supușilor săi. Mormîntul lui *Petosiris* este singurul cu adevărat important.

Arta statuară este un amalgam între arta egipteană, pe care Ptolemeii țin s-o respecte, căreia vor să-i rămînă credincioși, și statuile cu aspect hibrid de regi sau zei, cu o lipsă totală de perspectivă (cum ar fi cea a lui Alexandru Aijos — Cairo, cea a lui Isis — Berlin). Cele mai multe statui din perioada romană sînt acefale sau trunchiate. Puține sînt exemplele ce ne fac să întrezărim totuși o continuitate — de pildă o statuie de bătrîn: cap ras, zbîrcituri adînci, vădind o atitudine hieratică, precum în Egiptul de Mijloc sau perioada saită.

Stilul ptolemaic este tributar celui nubian, deși vechile tradiții nu s-au pierdut cu desăvîrșire, de exemplu

---

[1] Etienne Drioton, Pierre Du Bourguet, *Arta faraonilor*, p. 176.

[2] Op. cit., p. 178.

Scanned with OKEN Scanner

studiul de regină din Edfu — Muzeul Luvru, se caracterizează prin rotunjimea obrajilor, a brațelor, sînilor, vădind totuși o mare finețe, o artă cu posibilități mari, dar frînte. Este în general o artă *uniformă.*

Sincretismul de suprafață al *tradiției egiptene* și al celei elenistice se manifestă mai ales în pictură: „...nimic nu arată mai bine decît acest apel la o tehnică și la un stil care nu s-a născut pe teritoriul ei, în ce măsură arta egipteană și-a pierdut forța lăuntrică". [1]

Decadența artei egiptene în ultimele perioade ale existenței ei este indiscutabilă; această artă este tot mai impersonală, cu înnoiri realiste foarte limitate, cu un caracter convențional accentuat în geometrizarea formelor, cu eclectismul ei de motive și stiluri din afară.

*

Nici o altă cultură nu este atît de mult stăpînită, pătrunsă de *setea de absolut,* de *dorul de eternitate,* ca cea egipteană. În aceasta constă grandoarea unică a culturii egiptene, dar și o cauză esențială a prăbușirii sale. Căci, propensiunea spre absolut nu este posibilă, fără un simț puternic al relativului. „Egiptul nu va ajunge la echilibrul filosofic, la acel sens al relativului, care dă măsura faptei noastre și care, dezvăluindu-ne adevăratele noastre raporturi cu totalitatea lucrurilor, ne acordă, în armonia universală, rolul de centru conștient al ordinei pe care ne-o impune". [2]

Dacă înțelegem mai adînc această idee, nu ne mai poate surprinde afirmația atît de paradoxală a aceluiași Elie Faure: „Egiptul moare din pricina nevoii sale de eternitate". [3] Paradoxul nu este decît un adevăr mai adînc. În cazul culturii egiptene, acest adevăr constă în faptul că setea de absolut care nu lipsește sau nu ar trebui să lipsească din nici o cultură (altminteri năzuința către perenitate este nemotivată), îl poate înălța pe om

---

[1] Etienne Drioton, Pierre Du Bourguet, *Arta faraonilor.*, p. 187.
[2] Elie Faure, *Istoria artei,* p. 129.
[3] Idem, p. 134.

Scanned with OKEN Scanner

pe culmi celeste, îi poate oferi un ideal de perfecțiune, dar îl poate și nimici dacă nu se sprijină pe o conștiință lucidă a relativului.

Agonia a fost lungă, cunoscînd și explozii temporare (renașteri) de înflorire, iar cauza principală a constat desigur în întreita tiranie la care e supus omul — fie el om de rînd, oștean, țăran, meșteșugar sau artist, autor al *Ramesseum*-ului, al *Scribului* sau *Nefertiti* — tirania politică, economică și religioasă.

Două tendințe antinomice se manifestă în această epocă de criză :

Prima este un fel de tendință „barocă" în slujba curții : opulența pînă la suprasaturare în ornamentația care devine convențională.

A doua, acea *renaștere saită* pe care am amintit-o și care constituie „...ultima perioadă importantă și, în multe privințe strălucită, a artei egiptene, perioadele ptolemaică și romană... înfățișîndu-se ca o lentă, dar definitivă decadență". [1]

În această perioadă, arta pare însuflețită de o iubire mai activă, mai pătimașă, cum o dovedesc portretele precise, statuetele de femei etc. „Egiptul, în perioada sa de declin, a mîngîiat trupul femeii cu acea pasiune castă, pe care numai Grecia a cunoscut-o, dar pe care ea n-a exprimat-o poate într-un fel atît de religios". [2] Deci forme feminine, veșmînt strîmt, lirism, prospețime a culorilor, dorința ascunsă de a pătrunde sensul vieții universale înainte de a se abandona unui destin implacabil.

Dar a murit cu adevărat această cultură ? Poate oare o mare cultură să dispară în neant ?

În *optica spengleriană, catastrofică,* culturile pier în mod fatal ; în *optica umanistă* este necesară descifrarea semnificațiilor perene ale fiecărei culturi, deslușirea mesajului transmis. Radu Florescu pune în lumină caracterul istoric al civilizației egiptene, interpătrunderea fenomenului artistic cu cel social în cadrul acestei civi-

---

[1] Etienne Drioton, Pierre Du Bourguet, *Arta faraonilor*, p. 162.

[2] Elie Faure, *Istoria artei*, p. 135.

Scanned with OKEN Scanner

lizații, ceea ce conferă monumentelor uluitoare ale Egiptului „valențe mai profunde decît acelea ale desăvîrșirii tehnice sau ale armoniei proporțiilor și trăsăturilor".[1] Mai departe în *Introducerea* sa la traducerea românească a *Enciclopediei civilizației și artei egiptene* (pe care a și tradus-o împreună cu Gloria Ceacalopol), Radu Florescu vorbește despre „încercarea sistematică de a demonta *uluitorul* în componentele sale omenești, practice sau raționale, de a găsi căile de explicitare și înțelegere a acelei lumi determinate care este lumea egipteană, de traducere a acesteia în termenii lumii și înțelegerii noastre. Aceasta are drept efect adesea o schimbare importantă de optică tradițională, eliminînd misterul și fantasticul, complexul de superioritate, dar și mitizarea, și ni-i face pe oamenii acelor vremuri și locuri mai apropiați".[2]

Este vorba, așadar, de dezvăluirea fondului omenesc al unei arte milenare, apropiată nouă, dar de ce aceasta înseamnă eliminarea misterului și fantasticului și chiar a miticului ? Ar fi trist să fie așa, dar din fericire nu este ; nu este posibilă nici o cultură, fie chiar și cea mai pozitivistă ca cea romană, fără mister și fantastic.

Pentru a descoperi *fondul de omenesc* al unei culturi, atît de bogat în mituri, mistere, monumentalul grandios al dorului de nemurire, nu trebuie să înlăturăm tot ce este dincolo de *realismul* imaginilor cotidiene, căci atunci rămînem cu nimic sau cu foarte puțin.

K. Michalowski, în *L'art de l'ancienne Egypte* vorbea de trei ipostaze ale *canonului estetic* egiptean :

— *idealizarea imaginii* divine și a faraonului ;
— *înnobilarea imaginii* membrilor clasei dominante ;
— *realismul imaginii* omului din popor. Desigur, această distincție este relativă, nu trebuie absolutizată, dar ea are, fără îndoială, o valoare metodologică. Cu alt prilej, același Radu Florescu scria : „Fantasticul, adesea chiar sub aspectul de monstruos, se învecinează cu realismul cel mai sensibil, iar formele au totdeauna la bază

---

[1] *Introducere* la *Enciclopedia civilizației și artei egiptene*, p. 6.
[2] Ibidem.

o observare atentă, îndelungă și diferențiată a naturii, chiar dacă ele se combină și se compun după legi abstracte, căutînd să transmită semnificații care depășesc cu mult sfera senzorialului". [1]

Nici realismul nu este deci lipsit de o aură de mister, de un *orizont deschis* unor multiple interpretări. Tocmai de aici, bucuria artistică a unei permanente descoperiri: mobilitatea istorică și psihologică a imaginilor artei, chiar realiste, în măsura în care aceasta este, înainte de toate, un document sufletesc și nu o copie fidelă a unor stări de lucruri din lumea obiectiv-reală pieritoare.

Rezultă, cred, cu claritate că, prin valorile ei perene, cultura egipteană trăiește și va trăi de-a pururi, atîta timp cît vor trăi oameni însetați de adevăr și frumusețe și care vor găsi în ea unul din izvoarele visurilor, dar și trăinicia proiectelor lor, a dorului lor de nemurire.

---

[1] Cf. Ion Micle, *Egiptul faraonilor*, p. 29.

Scanned with OKEN Scanner

D. Alte culturi arhaice

I. Cultura hitită

1. Descoperirea hitiților

Oricîte forțe creatoare ar fi polarizat cele două mari culturi arhaice de care ne-am ocupat pînă aici — mesopotamiană și egipteană — ar fi greșit să restrîngem aria culturală din zorii civilizației istorice la aceste două culturi. Vom avea prilejul, într-un alt volum, să parcurgem alte itinerarii culturale ce marchează forța creatoare a spiritului uman ce devine tot mai mult conștient de multiplele sale latențe, unitatea dar și diversitatea manifestărilor sale. Este vorba de vechea civilizație de pe Valea Indusului, contemporană cu cea mesopotamiană, descoperită în cel de-al treilea deceniu al secolului nostru, de vechea civilizație chineză. Aici avem în vedere însă alte culturi ale Orientului Apropiat pe care Sabatino Moscati le numește *catalizatoare* și care, deși aflate sub influențe mesopotamiene sau egiptene, nu au fost lipsite de originalitate, reușind să ne transmită peste secole și milenii mesajul lor propriu pe care conștiința culturală europeană l-a recepționat alături de celelalte ce alcătuiesc izvoarele sale materiale.

Dintre acestea, cultura hitită aparține unui popor coborît de la munte pe la jumătatea celui de-al doilea mileniu î.e.n. Vechiul Testament situează stabilirea lui în Siria și țara Canaanului, înainte de a-și constitui un stat puternic în Anatolia, în epoca lui Abraham. Impe-

Scanned with OKEN Scanner

riul hitit a fost „cel mai misterios imperiu al antichității“,[1] dispărut și pînă nu demult cu totul uitat. Iată și o opinie interesantă, îndeosebi pentru noi, chiar dacă este greu a fi documentată : „Civilizația hitită se cristalizează după ce aristocrația unor triburi, venite probabil din Tracia, și-a subordonat populațiile autohtone din Anatolia în prima jumătate a mileniului al II-lea“.[2] Aceeași origine montană au avut kassiții care au stăpînit în Babilon cîteva sute de ani — perioada cea mai săracă sub raport cultural a acestui imperiu, și hurriții care au reușit să creeze un mare și înfloritor stat — *Mitanni*, deși oarecum meteoritic, despre care ne documentează mai cu seamă cronicile egiptene și hitite. O caracteristică definitorie a acestor popoare — îndeosebi a hitiților, o constituie *natura lor etnico-lingvistică indo-europeană* — deși unii autori atribuie această apartenență, fie unor straturi superioare de cultură, fie clasei dominante. Pentru a caracteriza însă un popor sau familie de popoare trebuie să ne referim la factori de unitate care vizează structuri de adîncime și permanență. Să reținem că astfel : „o nouă familie de popoare, de o binecunoscută funcție în evenimentele din bazinul mediteranian, își face apariția în Orient ; și în concurență cu populațiile semitice care se mișcă din deșertul arab, se plasează ca protagonistă a istoriei“.[3] Oricum, Margarete Riemschneider îi consideră pe hitiți „cea mai veche comunitate indo-europeană“.

Dealtminteri, ca și în alte cazuri, „descoperirea“ hitiților a constituit una din acele aventuri arheologice care au produs uimire, încîntare, curiozitate în lumea științifică modernă și chiar în rîndurile unui public mai larg.

„Descoperirea hitiților este rezultatul unei largi anchete filologice și arheologice care începe din vremea descifrării ieroglifelor egiptene“,[4] deci din primele texte

[1] Vojtech Zamarovsky, *Din tainele imperiului hitit*, Editura Junimea, Iași, 1980, p. 8.

[2] Gheorghe Curinschi Vorona, *Istoria universală a arhitecturii*, Editura tehnică, București, 1980, p. 90.

[3] *Sabatino Moscati, Vechi imperii ale Orientului*, p. 192.

[4] M. Vieyro, *Hittites*, în *Encyclopaedia Universalis*, volume 8, 1971, p. 460.

Scanned with OKEN Scanner

descifrate de Champollion apare numele unei mari țări cu care curtea egipteană, îndeosebi în perioada celei de-a XVIII-a dinastii, a avut relații și pașnice și războinice. Cercetarea arheologică a Orientului a dus la descoperirea multor texte cu un sistem de scriere necunoscut atribuit hitiților. Descoperirea întîmplătoare în 1887 a vechii capitale Tell-el-Amarna și a corespondenței diplomatice a curții egiptene a relansat problema hitită.

Totul a început însă puțin mai devreme, în toamna anului 1880, cînd prof. Henry Sayce de la Universitatea din Oxford a prezentat o comunicare la „Societatea Biblică" din Londra cu tema — *Hitiții în Asia Mică* ce a produs într-adevăr uimire, autorul fiind comparat cu Layard, descoperitorul orașului Ninive, cu Schliemann și chiar mai mult, el fiind descoperitorul nu a unui oraș, ci a unui popor. Au urmat îndoieli și chiar ironii la adresa sa, ajungînd să i se spună în derîdere „descoperitorul hitiților". Cîțiva ani mai tîrziu un misionar irlandez, William Wright a publicat cartea *The Empire of Hittites,* fiind apoi considerat cu adevărat descoperitor al hitiților, deși el s-a întemeiat pe surse indirecte — palestiniano-siriene, ebraice, egiptene. Wright a descoperit și *scrierea hitită* la Hama (Hamat) — din vilaiatul turcesc Siria ; uneia din pietre i se atribuiau de către populația băștinașă, virtuți magice vindecătoare, ceea ce a făcut ca ridicarea lor să provoace o adevărată răzmeriță. Wright avea convingerea că semnele de pe pietre nu sînt ornamente, ci o scriere, dar deocamdată nefiind descifrată nu afirma nimic. Au urmat alte și alte descoperiri : modul *bustrofedon* al scrierii de la stînga la dreapta și de la dreapta la stînga ; prima expediție științifică de cercetări sistematice, condusă de Karl Humann, arheolog de reputație internațională, care a descoperit primele 23 reliefuri, o stelă și chiar o întreagă cetate hitită la Zindjirle.

Documentele hitite se înmulțesc, „dar toate erau ca o colecție de timbre poștale în mîinile unui analfabet".[1] Eforturile de descifrare ale lui Sir Archibald Henry Sayce, cel ce a descoperit fenomenul *bustrofedon,* nu

[1] Vojtech Zamarovsky, *Din tainele imperiului hitit* p. 39.

Scanned with OKEN Scanner

dau rezultate. Este publicată o primă colecție de inscripții hitite — *Corpus inscriptionum Hetiticarum* de către Leopold Messerschnidt spre a înlesni eforturile de descifrare, iar Eduard Meyer publică în 1914, *Istoria și cultura hitiților*, bazată în exclusivitate pe surse egiptene și babiloniene.

O altă cetate hitită a fost descoperită de expediția engleză de săpături, condusă de John Garstang, la Karkermisch (reliefuri, tăbliță cu hieroglife hitite de 30 de secole etc.), toate acestea fiind înfățișate în cartea sa *Țara hitiților*. În același timp, la Boghazköy se făceau săpături intense sub conducerea lui Hugo Winckler, prof. de asiriologie la Universitatea din Berlin și egiptolog care încă de la douăzeci și șapte de ani publicase o lucrare despre arhiva de la El-Amarna, susținător al teoriei panbabilonismului ; 1906 și mai ales 1907 i-a adus „cea mai mare descoperire arheologică a secolului“ [1] ; este vorba de marea arhivă de la Boghazköy despre regii hitiți, militari, diplomați, orașe-cetăți, celebrul tratat cu Ramses II ; un popor și un imperiu își fac astfel intrarea explozivă în istorie.

Începuturile propriu-zise ale hititologiei se situează însă în vremea primului război mondial, cînd savantul ceh Bedrich Hrozny „a dezlegat una dintre cele mai mari enigme ale istoriei : a înviat cuvintele moarte ale unor oameni care trăiseră cu mai mult de trei mii de ani înainte...“. [2] El a demonstrat că limba în care erau redactate documentele originale ale arhivelor din Boghazköy era un dialect indo-european, confirmînd intuiția savantului norvegian Knudtzon despre originea indo-europeană a hitiților și a limbii lor, ceea ce a contribuit la stabilirea mai exactă a locului hitiților în cadrul popoarelor indo-europene : „limba hitită se află în imediata apropiere a limbilor italo-celtice, mai ales a latinei și este înrudită cu limbile slave“. [3]

Știrea despre descifrarea limbii hitite a apărut, pierdută oarecum printre știrile și comunicatele de război,

---

[1] Vojtech Zamarovsky, p. 50.
[2] Ibidem, p. 59.
[3] Ibidem, pp. 136—137.

Scanned with OKEN Scanner

în 1915 ; au urmat rapoarte, articole, iar în 1917 lucrarea propriu-zisă *Limba hitiților, structura și apartenența la familia de limbi indo-europene,* — „cea mai completă descifrare a unei limbi moarte, prezentată vreodată", după opinia cercetătorului american de origine germană, C. W. Ceram care scria de asemenea în 1955 : „Aici nu era prezentată o ipoteză, nu era vorba de o încercare, erau prezentate *rezultate*".

Prin aceasta arhiva regilor hitiți de la Boghazköy devenea accesibilă, dar nu-și dezvăluia în întregime tainele deoarece au fost descoperite tăblițe și într-o altă limbă, necunoscută, diferită de limba hitită indo-europeană — limba hattili din orașul Hatti, precum și texte în alte limbi ce se vorbeau în cuprinsul imperiului. Un studiu al lui Forrer din 1919 era intitulat *„Cele opt limbi ale arhivei de la Boghazköy"*.

Limba necunoscută era, se pare, *hitita hieroglifică* — nu doar o formă nouă a celei cuneiforme, ci și o însumare de forme dialectale ; era, în orice caz, un amestec de scriere mai veche și de elemente mai noi, deoarece cuprindea „cea mai ciudată combinație de semne întîlnite vreodată : imagini complicate, arhaice, naturaliste chiar alternau cu semne stilizate într-un mod cît se poate de modern, iar acest contrast constituia un tot armonios".[1] Era de asemenea o limbă indo-europeană, înrudită cu cea hitită-cuneiformă. Descifrarea acestei scrieri, pregătită de noile descoperiri ale lui Kurt Bittel, care, timp de douăzeci de ani de muncă sistematică, a pus în lumină 6 straturi de cultură hitită, a fost opera lui Helmuth Theodor Bossert, căruia Academia prusiană de știință i-a încredințat elaborarea unei noi *Colecții de texte hieroglifice hitite*.

2. O ordine de drept întemeiată pe rațiune și morală

Poate este exagerată totuși includerea hitiților într-o istorie a culturii în capodopere. Fără descoperirea celor 385 tăblițe din Amarna — arhiva diplomatică a faraoni-

[1] Vojtech Zamarovsky, op. cit., pp. 136—137.

Scanned with OKEN Scanner

lor Amenofis III și Amenofis IV cu regii din Babilon, Hatti, Mitanni, Siria și Palestina și mai ales a celor 100.000 tăbliţe de la Boghazköy, descoperite la început de Hugo Winckler în 1907, pe locul fostei capitale a hitiţilor, fără descifrarea scrierii cuneiforme hitite de către filologul Bedrich Hrozny și investigaţiile arheologice ale lui Helmuth Bossert și Kurt Bittel ne-ar fi într-adevăr greu să înţelegem contribuţia originală a acestui popor de al cărui rol istoric pozitiv nimeni nu se mai îndoiește astăzi. Deși creator al unui mare imperiu, rivalizînd cu cel babilonian, asirian, și egiptean — ceea ce nu era posibil fără războaie de cucerire, fără o politică de oprimare și subordonare a micilor state-orașe din Siria, Anatolia, coasta mediterană, hitiţii au lăsat totuși amintirea unei ordini de drept mai blîndă, a „unei societăţi dezvoltate din punct de vedere economic, care prețuiește mai mult decît asirienii, de pildă, și valoarea forţei de muncă mai deplin folosită și echivalentul ei în argint“.[1]

Este greu să fim de acord cu afirmaţia Margaretei Riemschneider potrivit căreia codul lui Hammurabi înseamnă un pas înapoi faţă de codurile lui Ur-Nammu, Lipit-Ištar — nu putem aprecia superioritatea unui cod de legi după criterii umaniste, ci înainte de toate, prin realitatea social-politică pe care o consfinţește și o reglementează — dar este adevărat că legile hitite, ulterioare codului lui Hammurabi, sînt mai apropiate de codurile cele mai vechi tocmai prin relativa lor blîndeţe umană. În plus, gîndirea și practica juridică a hitiţilor pune un accent necunoscut pînă atunci pe dreptul internaţional, „bazat pe un sistem de tratate bine definite în structura juridică“,[2] ceea ce indică deopotrivă consolidarea internă a statului hitit în Anatolia, începînd încă din Regatul Vechi, și participarea sa activă la politica internaţională care atinge punctul culminant în epoca Regatului Nou, dar nu dispare cu totul nici în epoca neo-hitită, după destrămarea imperiului.

---

[1] Zoe Petre, *Studiu introductiv* la Margarete Riemschneider, *Lumea hitiţilor*, Editura știinţifică, 1967, p. 11.

[2] Sabatino Moscati, *Vechi imperii ale Orientului*, p. 193.

Scanned with OKEN Scanner

Încheind tratate cu alte state, inclusiv cu popoarele învinse, hitiții pot fi considerați printre primii creatori ai dreptului internațional. Un document de primă importanță al acestui drept îl constituie *Tratatul de pace* încheiat cu Ramses II după bătălia de la Kadesh, ce ni s-a păstrat în dublu exemplar, din care citez:

„Iată, eu am dăruit frumoasă înfrățire și frumoasă pace între noi, în veci, ca să dăm frumoasă pace și frumoasă înfrățire între țara Egiptului și țara Hatti, de asemenea în vecii vecilor: iată starea marelui rege, a regelui Egiptului și a marelui rege, a regelui țării Hatti, din veșnicia timpurilor, căci zeii nu îngăduie să se nască dușmănie între ei în temeiul tratatului pe veci...“.[1] Cei doi mari regi stabilesc să nu se atace unul pe altul și să se ajute reciproc în cazul în care vreunul dintre ei ar fi atacat. Ei fixează, de asemenea, cooperarea frățească a celor două țări în multe domenii. Filosofia politică pe care o putem desprinde din acest tratat, prin cultivarea păcii ca supremă valoare în raporturile dintre state, reprezintă în multe privințe și astăzi un model demn de urmat. Tratatele hitite vădesc dealtminteri un caracter omenesc „deseori mult prea omenesc, al relațiilor diplomatice existente între casele suverane“,[2] o moralitate politică pe care anevoie o mai putem găsi la alte popoare din acea vreme. Nu întîmplător hitiții considerau încălcarea unui tratat ca motiv de izbucnire a unor epidemii și că semnatarii trebuie să citească textul tratatelor de trei ori pe an pentru ca gravitatea și sfințenia lor să-i pună la adăpost de încălcarea prevederilor lor.

Preambulul tratatelor reprezintă strălucite pagini de literatură istorică, politică și diplomatică, întemeiată pe rațiune și bun-simț.

Dacă despre primii regi, inclusiv Labarna — socotit întemeietor al imperiului — nu știm mare lucru, Khattushilis I (după o altă transcripție Hattusil) își face intrarea în istorie printr-un document de mare însemnătate politică și literară. Sîntem încă departe de marele

[1] Apud Philipp Vandenberg, *Nefertiti*, Editura Meridiane, București, 1980, pp. 69—71.

[2] Margarete Riemschneider, op. cit., p. 43.

Scanned with OKEN Scanner

imperiu, dar acest rege care era un fel de *primus inter pares* față de nobilii săi are deja conștiința istorică asupra misiunii statului său și a căilor de a-l consolida. Iată ce spune el la adunarea nobililor și demnitarilor :

„Iată, eu m-am îmbolnăvit... Eu vă prezentasem pe tînărul Labarna, drept acela care avea să se suie pe tron ; eu, regele, l-am numit fiul meu, l-am îmbrățișat, l-am ridicat în slăvi, m-am îngrijit de el fără răgaz. El, totuși, s-a arătat un tînăr nedemn ținînd cont de purtarea lui : nu a vărsat o lacrimă, nu mi-a arătat milă, e rece, fără inimă. Atunci, eu, regele, l-am chemat și l-am adus la căpătîiul meu. Așadar nu se mai poate merge astfel înainte, să-mi tratez un nepot drept fiu ! La cuvintele regelui nu a dat ascultare ; dar la acelea ale mamei lui a dat ascultare, șarpele ! Frați și surori îi aduceau la ureche cuvinte rele ; și pe acelea le asculta ! Dar eu, regele, am știut asta ; și atunci m-am înverșunat în luptă contra luptă. Acum gata ! El nu-mi mai este fiu. Atunci mama lui a mugit ca un bou : «Mi-au sfîșiat pîntecul în carne vie ! L-au nimicit și tu îl vei ucide». Dar eu, regele, i-am făcut oare vreun rău ? Nu l-am făcut eu sacerdot ? Totdeauna l-am onorat, gîndindu-mă la binele lui. El însă nu a urmărit niciodată cu dragoste voința regelui... Iată, Murshilis este acum fiul meu ! Pe el trebuie să-l recunoașteți, pe el trebuie să-l puneți pe tron. Lui divinitatea i-a pus daruri bogate în inimă. În ora războiului sau a insurecției fiți alături de el, o, slujitorii mei, o, voi, căpeteniile orașului !... Pînă acum nimeni (din familia mea) nu mi-a dat ascultare. Dar tu, Murshilis tu care ești fiul meu, ascultă-mă : Dă ascultare cuvintelor tatălui tău". [1]

Aceste cuvinte ne dezvăluie un interesant portret uman și ele sînt, oricum, semnificative pentru climatul politico-moral de la curtea primilor regi hitiți. O apreciere ca aceea ce urmează, mi se pare exagerată, dar ea este, oricum grăitoare pentru valoarea deosebită a acestui document :

„Chiar dacă n-am avea alte texte hitite, această capodoperă ne permite concluzia că există o bogată lite-

[1] Apud Sabatino Moscati, *Vechi imperii...*, p. 197.

Scanned with OKEN Scanner

damentale ale acestei culturi, ne previne Sabotino Moscati, nu trebuie să căutăm un numitor comun, un principiu unificator, ci să luăm în considerare pluralitatea componentelor sale care nu se articulează într-un tot unitar, organic, ci formează un compozit sincretic în care coexistă cele mai felurite elemente. Unitatea politică a statului și nevoile spirituale ale acestuia au determinat unele tentative de organizare și unificare culturală, de exemplu în orizontul mitico-religios, dar ele n-au anulat caracterul de „federalism spiritual" (mulat pe un soi de federalism politic) al civilizației hitiților. Astfel, există la aceste popoare de la munte un zeu de importanță majoră, al *furtunii,* în diferite variante sau ipostaze — după diferite centre mai importante ale acestei civilizații. În varianta hurită el se numește *Teșub* și este personificarea unei forțe cosmice. Dealtfel, e cazul să observăm că panteonul hitit, ca și întreaga cultură a acestui popor este departe de exclusivismul dogmatic și intolerant pe care-l vom observa la vechii evrei, pot pătrunde și coexista pașnic aici cele mai diferite plăsmuiri zeiești ale imaginației popoarelor cu care ei veneau în contact.

„Dacă hitiții adoptă divinități străine, acestea nu reprezintă decît alte nume pentru făpturi cu care sînt familiarizați. Hitiții nu pot concepe ca aceste făpturi puternice și mărețe să se intereseze doar de ei. De fiecare dată cînd un hitit citează un zeu el îi menționează toate numele pe care le poartă în alte limbi și dialecte, și o face nu dintr-un calcul preoțesc, ci din modestie".[1] Astfel Marea Zeiță Arinna, simbolizînd o altă forță cosmică — soarele, este astfel invocată :

„Tu, Zeița Soarelui din Arinna, stăpîna mea, regina tuturor țărilor,
În țara Hatti tu te numești Zeița Soarelui din Arinna,
Dar în ținutul din care tu ai făurit țara cedrilor,
Tu te numești Hepat";[2]

Dintre acești zei (la care se adaugă o numeroasă cohortă de zei mai mici), numai cel al furtunii este specific

[1] Margarete Riemschneider, op. cit., pp. 89—90.
[2] Cf. idem, p. 190.

Scanned with OKEN Scanner

hitit, adus din munți în vremuri imemoriale, dar însemnătatea sa scade pe măsură ce hitiții, în contact cu alte popoare, se adaptează la alte condiții istorico-geografice de existență. Cel al soarelui este însă atît de răspîndit în toate culturile din regiune și ocupă un loc atît de important încît și la hitiți zeița solară este așezată în vîrful ierarhiei, ajungînd ca această zeitate să simbolizeze regalitatea masculină și feminină, sau să fie identificată cu Marea Zeiță Mamă, iar în unele locuri (la Yazi-Kaia de pildă) zeul Furtunii este făcut soțul ei. Suveranitatea regelui este dată și garantată de acești zei : „Suveranul este vicarul zeilor pe pămînt, pe de altă parte el reprezintă poporul înaintea panteonului“.[1] Într-un ritual pentru ridicarea unui nou palat, regele spune : „Mie, Regele, Zeul Furtunii și zeul Soare mi-au dat mie, Regelui, ani mulți. Acești ani nu au limită“.[2]

M. Riemschneider citează textele a două invocări ale zeității Soarelui care ne amintesc de minunatul imn pe care i l-a închinat Amenofis IV :

„Slavă ție, o, zeu al Soarelui !
Tu cercetezi inima omului și nimeni nu privește în inima ta
Cine a făcut o faptă rea tu l-ai văzut de sus, o, zeu al Soarelui !
Eu unul am mers pe o cale bună, și cine mi-a făcut vreun rău,
Tu l-ai văzut, o, zeu al Soarelui !“
Zeu al Soarelui și al Cerului, stăpîne, păstor al omenirii !
Răsari din mare, o, zeu al Soarelui și al Cerului.
Te înalță pe bolta cerului.
Zeu al Soarelui și al Cerului, stăpînul meu între oameni,
cîini, porci
Și împarți judecata și toate viețuitoarele de pe pămînt
În fiecare zi, o, zeu al Soarelui“.[3]

Cel mai interesant mit hitit este cel al zeului-copil, fiu al zeului Furtunii și al zeiței solare din Arinna, care a prilejuit și una dintre cele mai de seamă forme literare. Este zeul care dispare — nu știm, din ce pricină, deoarece începutul narațiunii s-a pierdut — iar dispariția

[1] Mircea Eliade, *Istoria credințelor...*, p. 148.
[2] Apud Mircea Eliade, op. cit., p. 148.
[3] Cf. M. Riemschneider, op. cit., p. 93.

Scanned with OKEN Scanner

sa are efecte dezastruoase pentru oameni : focurile se sting în cămine, dispare fecunditatea. Ca oamenii suferă și animalele, pășunile se usucă, izvoarele seacă. Este încălcată legea naturii.

„Grîul și alacul nu au mai înflorit.

Boii, oile și oamenii au încetat să mai procreeze și cei ce erau pe punctul de a o face, nu au mai reușit să ajungă pînă la capăt. Vegetația s-a uscat. Copacii s-au vestejit și nu au mai dat muguri fragezi. Pășunile s-au secătuit și ele, ca și izvoarele. În regiunea aceasta a apărut sărăcia și oamenii și zeii au pierit de foame". [1]

Mai departe, zeul Furtunii se arată îngrijorat că fiul său, Telipinu „s-a dus ducînd cu el tot ce era mai bun. Zeii mari și mici au început să-l caute pe Telipinu. Zeul Soarelui trimise vulturul iute : «Du-te, caută în munții înalți, caută în văi adînci, caută în apele tulburi !». Vulturul se duse, dar nu reuși să-l găsească". [2]

Este căutat fără succes de însuși zeul Furtunii, dar numai albina reușește să-l găsească pe poznașul copil care dormea ascuns foarte bine sub corzile viței de vie, îl înțeapă și-l trezește, dar care, înfuriat provoacă asemenea calamități încît sperie și pe zei. Pentru a-l calma se recurge la ceremonii și formule magice ; izbăvit astfel de turbare demonică, împăcat și pacificat, se întoarce printre zei și astfel viața își reia cursul normal.

„Telipinu se întoarce acasă și la cultivarea pămîntului... Au fost înălțate altare zeilor. El a pus din nou jar în vatră, a făcut să revină oile în țarc și boii în staul. Mama s-a îngrijit de copil, oaia de miel, vaca de viței. Telipinu s-a îngrijit de rege și de regină, dîndu-le viață și vigoare trainică". [3]

Pe plan mitologic, Mircea Eliade consideră că acest mit nu aparține categoriei zeilor vegetației care mor și învie periodic", [4] dar dispariția zeului provoacă aceleași consecințe dezastruoase, iar „turbarea" lui după ce este

---

[1] Pitchand Texts, p. 126 apud Sabatino Moscati, *Vechi imperii ale Orientului*, p. 211.
[2] Ibidem.
[3] Ibidem.
[4] Mircea Eliade, *Istoria credințelor...*, p. 150.

Scanned with OKEN Scanner

înțepat, nu face decît să înrăutățească și mai mult situația.

„Trăsătura specifică a lui Telipinu este «turbarea» sa demonică care amenință să ruineze țara întreagă. E vorba de furia capricioasă și irațională a unui zeu al fertilității contra propriei sale creații, *viața* sub toate formele sale... Faptul că rolul lui Telipinu a fost menit de asemenea zeilor furtunii și soarelui și anumitor zeițe. [...] demonstrează că acest mit se referă la o dramă mai complexă decît aceea a vegetației ; el ilustrează în fond misterul incomprehensibil al nimicirii Creației de către *propriii ei creatori*“. [1]

Din punct de vedere literar-artistic ciclul mito-poetic al lui Telipinu este cel mai bine realizat, superior celorlalte.

Mitul lui Telipinu a generat și o lirică hitită de autentică frumusețe. *Imnul lui Telipinu* este o invocare (rugăciune) a zeului, subtilă, delicată, de impresionantă concentrare ideatică.

„Tu, o, Telipinu, ești un zeu suprem, numele tău este
cel mai măreț dintre toate celelalte.
Divinitatea ta este supremă printre zei,
printre zei tu ești cel mai slăvit, o, Telipinu.
Tu ești mare, o, Telipinu, nu există un alt zeu mai
luminat și mai mare decît tine.
Tu ești stăpînul judecății, tu domnești pe pămînt
și în cer, tu pui hotarele pămîntului, tu
asculți rugăciunile,
Tu, o, Telipinu, ești un zeu milostiv, tu arăți mereu
mila ta.
Omul îți este scump, o, Telipinu și tu îl preamărești.
În orbita cerului și a pămîntului, o, Telipinu, ești
lumina pe pămînt, ești zeul slăvit.
Ești tatăl și mama oricărui pămînt, ești inspiratul
stăpîn al judecății.
În locul judecății ești neobosit, printre vechii zei
ești preaslăvit.

[1] Idem, p. 150.

Zeilor, tu, o, Telipinu, tu le arăți riturile, vechilor
zei le atribui menirile.
Pentru tine ei deschid poarta cerului ; tu slăvitul
Telipinu, poți trece prin poarta cerului.
. . . . . .
Ești tatăl, mama năpăstuitului, a înjositului,
suferința celui umil, ca și a celui obidit,
Tu, o, Telipinu, o pui la suflet". [1]

Distingem în acest imn (în care Telipinu nu mai este zeul-copil, strengar, pus pe ghidușii sau furios pînă la cruzime ci îi sînt conferite poetic atribute de zeu suprem) nu numai o notă de blîndețe, dar și un filon umanist, de generozitate și omenie.

Chiar dacă sîntem departe la nivelul datelor, informațiilor etc. de care dispunem, de a cunoaște spiritualitatea hitită în toate sau în principalele ei manifestări, biblioteca din Hattusas ne dezvăluie și alte forme literare în care influența babiloniană nu anulează originalitatea, trăsăturile proprii — așa cum am văzut îndeosebi, în cazul poemului consacrat lui Telipinu. „Nu lipsesc, într-adevăr [...] forme literare originale și autonome, între care se impun pe prim plan analele și tratatele politice. Aici literatura hitită se impune cu o funcție dominantă : instituie noi genuri și le duce pînă la cel mai înalt nivel atins în Orientul antic". [2]

Predomină și aici *genul epic-mitologic,* narînd conflicte dintre zei, cum ar fi mitul luptei dintre zeul furtunii și dragon (șarpele Illuyanka) ; învins la început, cel dintîi cere ajutorul altor divinități. Se organizează un banchet unde e invitat și Dragon care a mîncat și a băut atît de mult, încît, nemaiputîndu-se ascunde în scorbura sa, a fost ucis de zeul furtunii, fără luptă (după o variantă) sau într-o luptă la malul mării, după ce fiul său, căsătorit cu fiica Dragonului a recuperat pentru tatăl său inima și ochii — semnele puterii (după o altă variantă). Mitul acestei lupte, pe care-l regăsim la toate popoarele antice (inclusiv la greci ca luptă a lui Zeus cu gigantul

[1] Sabatino Moscati, *Vechi imperii...*, pp. 214—215.
[2] Sabatino Moscati, op. cit., p. 208.

Typhon), era recitat ritualic cu prilejul sărbătoririi de Anul Nou.

Să reținem două caracteristici ale acestui ciclu, în comparație cu altele similare :

— Dragonul nu mai este monstrul terifiant din alte cosmografii, ci este mai aproape de personajele folclorice care simbolizează nu numai răul destructiv, păgubitor, dar și prostia.

— Izbînda asupra sa nu este, propriu-zis, un act eroic, rezultatul unor virtuți eroice de vitejie, bărbăție, curaj etc., ci problemă de inteligență și abilitate — chiar de trădare și înșelăciune.

După cum am spus, zeul furtunii este înfrînt ; el a încercat și a reușit să profite de împrejurări favorabile.

„Zeul furtunii și-a instruit fiul : « Cînd vei intra în casa soției tale, vei cere inima și ochii mei !» Cînd el s-a dus acolo, ceru inima și i-a dat-o ; apoi ceru ochii și i-a avut. El le duse zeului furtunii, tatălui ; și astfel zeul furtunii a avut din nou inima și ochii. Cînd corpul lui a fost reconstituit în starea primitivă, el s-a îndreptat spre mare pentru a da lupta : și cînd a început lupta cu Șarpele Illuyanka, a reușit să-l învingă". [1]

În plus, victoria se obține nu prin atotputernicia zeului, ci cu ajutorul omului, prin intervenția acestuia în cazul de față, Hupașiya. „După o concepție mitică foarte răspîndită, zeii nu-și pot birui dușmanii decît cu ajutorul oamenilor", [2] ceea ce înseamnă implicit recunoașterea virtuților acestora. Victoria asupra Dragonului, chiar și într-o formă folclorizată, înseamnă victoria vieții, stabilitate și prosperitate, depășirea stărilor de haos, obscuritate și moarte.

„Hitiții — spre deosebire, de exemplu, de creștini — nu-l considerau pe nici unul dintre zeii lor atoateștiutor ; despre înțelepciunea unora dintre ei aveau chiar și o părere nu prea grozavă... Atitudinea aceasta critică a hitiților față de zei a dus la apariția unor rugăciuni care ne surprind uneori prin conținut și totdeauna prin forme :

---

[1] Cf. Sabatino Moscati, op. cit., p. 210.
[2] M. Riemschneider, op. cit., p. 103.

Scanned with OKEN Scanner

sînt adevărate mostre de artă oratorică și adevărate creații poetice". [1]

Cert este că la hitiți, miticul se poate mai greu distinge de poeticul profan, deoarece se identifică (cu) și se topește în acesta din urmă. Ni s-a păstrat chiar și numele unui poet, Kella, cu cca. 500 de ani înaintea lui Homer, cel ce a scris sau prelucrat marea epopee a luptei zeilor pentru putere.

Un alt ciclu literar este cel al lui *Kumarbi* — „Tatăl zeilor", în primul episod — „domnia în cer" — regalitatea trece de la Alalu la Anu, de la Anu la Kumarbi, iar de la acesta la Teshub, zeul furtunii.

„Odată, în anii de demult Alalu era rege în cer; Alalu ședea pe tron și puternicul Anu, primul între zei, sta înaintea lui și îi punea în mînă cupa de băut.

Nouă la număr au fost anii în care Alalu a fost rege în cer. În al noulea an Anu a luptat împotriva lui Alalu și l-a învins; el a fugit înaintea lui și a coborît pe pămîntul negru și pe tronul său s-a așezat Anu. Anu ședea pe tron și puternicul Kumarbi îi dădea hrana, se înclina la picioarele lui și îi punea în mînă cupa de băut.

Nouă la număr au fost anii în care Anu a fost rege în cer.

În al noulea an, Anu a luptat împotriva lui Kumarbi și Kumarbi, ca și Alalu, a luptat împotriva lui Anu. Anu nu a putut să sufere ochii lui Kumarbi, s-a desprins din mîinile lui și a fugit, ridicîndu-se la cer ca o pasăre. Dar Kumarbi s-a năpustit asupra lui Anu, l-a apucat de picioare și l-a tras jos din cer". [2]

Presupunem — deoarece textul e grav mutilat — că fiii lui Anu, în primul rînd Teșub, zeul furtunii, au luptat împotriva lui Kumarbi și l-au detronat.

Una alt episod al acestui poem este *Cîntul lui Ullikummi:* Kumarbi luptă spre a-și recîștiga regalitatea răpită de Teșub. În acest scop fecundează o stîncă din care se naște un antropomorf de piatră — Ullikummi; pe umărul gigantului Upelluri, care susține cerul și pămîntul (un fel de Atlas hurit); Ullikummi crește cu o vi-

---

[1] Vojtech Zamarovsky, *Din tainele imperiului hitit*, p. 214
[2] Cf. Sabatino Moscati, *Vechi imperii...*, p. 213.

Scanned with OKEN Scanner

teză fără egal, atingînd repede cerul. Cu acest uriaș e nevoit să lupte zeul furtunii, care e învins, iar uriașul amenință să distrugă întreaga omenire. Zeii apelează la Ea. Ea se duce la Enlil și Upelluri, apoi prin magie reușește să îndepărteze amenințarea, doboară monstrul și-i răpește puterea.

„Ascultați, o zei de demult, voi ce cunoașteți vechile cuvinte ! Deschideți vechile morminte ale părinților și pecetluițile din nou cu ele ! Aduceți vechiul cuțit de aramă cu care a fost despărțit cerul de pămînt ! Să tăiem de jos picioarele lui Ullikummi, omul de diorită, pe care Kumarbi l-a făcut drept rival al zeilor.“ [1]

Și elementele acestui mit își află corespondențe în alte mitologii orientale sau în cea greacă. Nașterea oamenilor de piatră poate fi întîlnită atît în Asia Mică, cît și în Extremul Orient, pînă în Polinezia ; este tema mitică a „autohtoniei“ primilor oameni născuți de o Mare Zeiță chtoniană. Mithra, de exemplu, este imaginat ca ieșind dintr-o stîncă, precum soarele a cărui lumină strălucește, în fiecare dimineață asupra munților... S-ar putea spune că *petra genitrix* întărește sacralitatea Mamei Pămînt cu virtuțile prodigioase cu care se presupunea că sînt îmbibate pietrele... Nu din întîmplare Ullikummi este așezat pe umărul gigantului care susține cerul ; dioritul, se pregătește să devină el însuși o *columna universalis*. Totuși, acest motiv specific religiilor megalitice este integrat într-un context mai larg : lupta pentru succesiunea suveranității divine“. [2]

Literatura și mitologia hitită aflată sub influența mesopotamiană, nu sînt lipsite de forme literare originale și autonome, îndeosebi în literatura istorică și politico-diplomatică. „Aici literatura hitită se impune cu o funcție dominantă : instituie noi genuri și le duce pînă la cel mai înalt nivel atins în Orientul antic“. [3] Proza istorică a analelor ca și cea diplomatică a tratatelor dezvăluie, probează capacitatea de a gîndi rațional, cauzal, precum

---

[1] Cf. Sabatino Moscati, op. cit., p. 213.
[2] Mircea Eliade, op. cit., pp. 154—155.
[3] Sabatino Moscati, op. cit., p. 208.

Scanned with OKEN Scanner

și forța expresivă din punct de vedere al normelor literar-estetice.

4) Valori plastice și umane ale artei hitite

Aceeași este relația dintre *mimesis* — sub aria de influență mesopotamiană și *capacitatea creatoare proprie*, în domeniul artelor plastice. Cercetările arheologice efectuate la Boghazköy, Zindjirli, Tell Halaf, Karkemis etc. au pus în lumină o știință și o artă a construcției cu totul remarcabile: sisteme ingenioase de fortificații, cu turnuri în afara zidurilor și întărituri interioare. Între aceste turnuri se afla poarta, iar spațiul dintre turnurile înaintate și poarta principală era înconjurat de ziduri, formînd o mare curte apărată din toate părțile. Orașele erau întinse și foarte populate; centrul orașului îl constituia *cetatea* și nu *templul*. Dealtminteri acesta din urmă avea și alte funcții decît cea religioasă: un mare număr de încăperi serveau ca depozite.

„Arhitectura clădirilor publice și a celorlalte, era simplă, fără ornamente, «geometrică», la fel cu aceea a clădirilor și hangarelor de pe aeroporturile noastre".[1]

Gheorghe Curinschi Vorona crede, dimpotrivă, că o caracteristică a arhitecturii siro-hitite „este sporirea preocupării pentru decorație". Contradicție aparentă, deoarece este vorba de stadii distincte în evoluția artei hitite. Cert este că în arhitectura hitiților predominau funcțiile laice, legate de interesele statului și nu de cele ale bisericii. Pe primul plan s-au aflat *palatul regal* și *marele templu* de la Hattusas, în care predomină o organizare a funcțiilor de locuire și depozitare, ceea ce nu a contrariat — ci dimpotrivă — aspirația către frumos;

Formele arhitecturii fiind condiționate de natura solului, arhitectura hitită este diferită de cea mesopotamiană tocmai datorită munților stîncoși, a pietrei ca element principal de construcție care se află din abundență. „Primul nucleu al vieții organizate este fortăreața de la munte înconjurată cu ziduri, avînd o dublă poartă de

[1] Vojtech Zamarovsky, op. cit., p. 226.

Scanned with OKEN Scanner

intrare... din fortăreață ia ființă orașul, cu templele și palatele sale". [1] Spre deosebire de Mesopotamia, unde pereții externi ai palatelor și templelor erau închiși, la hitiți ei sînt prevăzuți cu ferestre mari în care pătrundea lumina. Le place atît de mult lumina, încît plasează astfel altarul în templu, încît lumina să pătrundă prin ferestre laterale, mîngîind cu căldura ei statuile zeilor — ceea ce era cu totul neobișnuit în Orientul Apropiat.

Sculptura hitită nu a dat capodopere, ea era aplicată și adaptată la cerințele arhitecturii ; lipsește aproape cu desăvîrșire marea artă statuară umană, ca și cea animalieră, cu unele excepții — de exemplu leii sau sfincșii înserați în zidurile marilor orașe, modele de inspirație mesopotamiană și egipteană, dar cu tratare autonomă.

O formă mai dezvoltată și originală de sculptură aplicată a fost basorelieful de bogată plasticitate (cum ar fi acea figură de divinitate pe poarta regală din Khattusha).

Există în arta hitită o mare doză de spontaneitate și imprevizibil care înlocuiește planurile riguroase, uneori rigide, cu o libertate de mișcare a figurilor ce le sporește plasticitatea și vioiciunea înlocuind atmosfera solemnă, dar convențională cu participarea intensă la un scenariu dramatic. „Arta hitită nu cunoaște linia solului, respectată cu atîta rigurozitate de asirieni, încît toate personajele sînt așezate cu talpa întreagă pe această linie". [2] Dacă la aceasta adăugăm deficiențe de proporționare în repartizarea figurilor ne explicăm de ce acestea par că plutesc.

Caracteristic este din acest punct de vedere modul de tratare a spațiului în așa zisa artă „primitivă" de la Aladșa Hüyök, aproape de capitala Hattusas, probabil un important centru religios pe vremea Marelui Imperiu. Aici scenele de vînătoare cu animale sînt repartizate pe întreaga suprafață și aparțin zeului protector al orașului. „Ceea ce ne pare aici atît de nou și de uimitor este tocmai ceea ce caracterizează arta hitită în general : degajarea de suprafață, plutirea în spațiu și o seninătate, pen-

[1] Sabatino Moscati, op. cit., p. 222.
[2] M. Riemschneider, op. cit., p. 123.

Scanned with OKEN Scanner

tru care nu există dificultăți nerezolvate. Statuetele hitite se recunosc ușor după mișcarea liberă a brațelor...". [1]

Dragostea hitiților pentru frumosul plastic era atît de mare încît ei păreau hotărîți să-și transforme pînă și mediul natural de existență după canoanele artei. Este vorba de predilecția lor „de a acoperi pereți stîncoși cu sculpturi... caracteristică pentru hitiți, deoarece reliefarea din natură și distanțarea într-un mediu natural atenuează lipsa simțului compoziției și cel al proporțiilor. Aici hititul pare a fi în elementul său... Reliefurile rupestre sub cerul liber lîngă izvoare și rîuri, sub nori și în bătaia vîntului, unde le place zeilor să sălășluiască, constituie într-adevăr ceva eminamente hitit". [2]

În acest sens se distinge sanctuarul montan în aer liber de la Yazilikaya, cu cortegii de divinități care se întîlnesc: zeități feminine cu bustul în profil („o noutate semnificativă în arta orientală, care rupe canoanele constituite"), zeități masculine, în frunte cu Teshub; alte reliefuri de la Yazilikaya atrag atenția prin noutatea lor — un rege îmbrățișat de un zeu, sau așa-numitul zeu-pumnal, al cărui mîner este format din două perechi de lei, iar deasupra lor se află un cap de om (sau de zeu) — de fapt un simbol al fuziunii dintre real și ireal. Un alt relief simbol este cel neohitit de la Karkemish, care ne înfățișează o înduioșătoare scenă de familie: regele cu fiul său, cu ceilalți opt copii și cu mama lor care-l ține pe cel mai mic în brațe.

Există totuși în aceste simboluri o prevalență a umanului față de divinitate. Uneori, ca la Sirkeli, artistul îl înfățișează pe regele Muwatalis într-o atitudine de rugă, dar nu mai sculptează și figura zeului. Desigur, credință și pietate față de zei există și la acest popor, dar nu într-atît încît omul să fie uitat. Dimpotrivă, se pleacă de la om și se întîmplă ca zeul să fie uitat. „Nici un alt popor n-ar fi cutezat să înceapă cu omul, în loc să înceapă cu zeitatea, sau să facă chiar ceea ce a făcut la Gavur Kalesi, unde regii sînt înfățișați mari, iar zeul destul de mic și neînsemnat... Hitiții nu se sfiesc să-l prezinte pe omul care venerează zeii de aceeași mărime cu ei sau chiar de

[1] M. Riemschneider, op. cit., p. 137.
[2] Idem, pp. 125—126.

Scanned with OKEN Scanner

dimensiuni mai mari... Dar atitudinea omului este importantă".[1]

Arta hitită este simplă, la prima vedere nu corespunde exigențelor unui canon estetic superior, dar este totuși o artă durabilă care lasă impresia că nu și-a încheiat ciclul. Dispariția aproape bruscă a acestui popor înzestrat „în prăpastia istoriei" a curmat un fir de evoluție progresivă, fără a anula totuși aportul său la tezaurul de cultură și civilizație al umanității.

II. Cultura feniciană

1. Un mare dar făcut civilizației : scrierea alfabetică

Dintre popoarele antice care n-au atins anvergura și forța de penetrație a asiro-babilonienilor și egiptenilor, cele mai cunoscute sau care au stîrnit cel mai mare interes în lumea europeană au fost *fenicienii* și *evreii.* Cel dintîi datorită calităților marinărești și expansiunii comerciale la care se referea și Homer, dar mai ales pentru că ne-a transmis *scrierea alfabetică,* chiar dacă multă vreme a fost ignorată slaba consistență etnico-culturală și mai ales lipsa de unitate teritorială și politică a populațiilor ce au primit acest nume de origine homerică, — ceea ce înseamnă „roșu purpuriu", „referindu-se deci la industria tipică a colorării țesăturilor cu purpura proprie orașelor feniciene".[2] Dealtminteri, după izvoarele antice, inclusiv *Biblia,* ei se considerau și li se spunea *cananeeni* sau *sidonieni* după numele statelor cetate pe care le întemeiaseră în regiune : 25 de orașe — cele mai importante orașe fiind Tyr, Sidon, Byblos, Tripolis, Arad și mult mai vechiul Ugarit. „Fenicienii, unul din cele mai vechi popoare din lumea Mediteranei, apar pe pragurile începătoșate ale istoriei cu un mileniu

[1] M. Riemschneider, op. cit., p. 126.
[2] Sabatino Moscati, *Lumea fenicienilor,* Editura Meridiane, 1975, p. 17.

Scanned with OKEN Scanner

înaintea grecilor antici, cînd textele egiptene încep să pomenească de comerțul cu cetățile lor". [1]

Firava lor unitate se datorește mai ales faptului că nu au reușit nicicînd să creeze un stat puternic sau măcar o federație mai consistentă de formațiuni politice, de state-cetăți, deși sub raport economic dispuneau de condiții climatice foarte prielnice și de imensa bogăție pe care o constituiau pădurile din Liban — ca să nu mai vorbim de bogățiile acumulate prin iscusința lor de marinari și negustori neîntrecuți. Această împrejurare explică de ce în această placă turnantă a celor mai vechi țări și popoare civilizate între Orientul Apropiat, bazinul mediteranian și Africa care era Siria și Palestina, fenicienii au constituit în vremurile mai calme, pașnice, cel mai calificat bancher și negustor al marilor puteri din acel timp. Epoca de maximă înflorire a statelor-cetăți feniciene, îndeosebi a orașului Tyr, coincide cu apogeul statului iudeu din vremea regilor David și Solomon.

Cea mai de seamă contribuție a culturii feniciene la civilizația umanității o constituie *scrierea alfabetică;* după cuvintele lui André Parrot, umanitatea le datorește o descoperire genială : „simplitatea carteziană a alfabetului", [2] adoptat rapid în Occident, care ratifică aproape fără rezerve acest sistem ce pare acum atît de clar și ne permite a scrie fără efort, a citi fără dificultate și a comunica cu toți. Scrierea pseudo-hieroglifică de la Byblos, cea mai veche scriere feniciană, precum și prezența unor semne alfabetice în scrierea egipteană, i-a determinat pe unii cercetători să considere că această scriere ar fi de fapt de origine egipteană : „...principiul scrierii alfabetice consonantice era bine cunoscut scribilor egipteni și a putut fi împrumutat de fenicienii din Byblos cu care Egiptul avea cele mai strînse relații comerciale și culturale". [3] Pînă și forma literelor feniciene

---

[1] Constantin Daniel, *Orientalia Mirabilia,* Editura științifică și enciclopedică, 1976, p. 251.

[2] *L'ambivalence phenicienne"* în André Parrot, Maurice Chéhab, Sabatino Moscati, *Les Pheniciens, L'Expansion phenicienne,* n.r.f. Gallimard, 1975, p. 3.

[3] Constantin Daniel, *Studiu introductiv* la *Gîndirea feniciană în texte,* Editura științifică și enciclopedică, 1979, p. 47.

Scanned with OKEN Scanner

este apropiată de cea a scrierii egiptene hieratice, iar scrierea ugaritică consonantică, care a constituit un pas decisiv către marea invenție a alfabetului fenician — este ulterioară scrierii pseudo-hieroglifice din Byblos. Și se concede ce-i drept fenicienilor meritul de a-i fi învățat pe greci o scriere rapidă și simplă, al cărui alfabet l-au adoptat și răspîndit apoi în tot Occidentul. Există în această privință și mărturia clară a lui Herodot : Fenicienii „au adus elenilor, printre multe alte învățături, și scrierea care, după cîte mi se pare, nu exista înainte vreme la eleni ; prima scriere a elenilor a fost la fel cu cea de care se slujesc toți fenicienii. Apoi cu scurgerea vremii, odată cu limba, fenicienii au schimbat și caracterul scrierii. Ionienii luînd de la fenicieni literele și învățîndu-le s-au folosit de ele după ce le-au schimbat puțin forma, dar, folosindu-le, au mărturisit — după cum e și drept, deoarece fenicienii le-au adus în Ellada — că sînt feniciene“. [1]

Constantin Daniel citează și opinia lui Pliniu cel Bătrîn că invenția literelor este glorie feniciană, dar apoi ura contra acestora, îl face să se contrazică, atribuind-o mesopotamienilor. Tacitus, iar în vremea noastră Sabatino Moscati, atribuie această glorie Egiptului.

Nu este de competența mea să aduc argumente noi pentru o teză sau alta, dar dinamismul comercial al fenicienilor, temerarele lor călătorii pe mare și contactele cu numeroase etnii mă face să cred că dreptatea este de partea acelora ce le atribuie nu numai răspîndirea, ci și inventarea acestei scrieri, tocmai din nevoi presante ale unei comunicări rapide, simplificate, inteligibile, chiar dacă au folosit, cum e și firesc, facilitățile scrierii cuneiforme și chiar prezența unor semne alfabetice în scrierea egipteană. Sabatino Moscati face o distincție între *principiul alfabetic* „desigur, anterior în invenția lui, perioadei feniciene“, și semnele — simple și ușoare „care se vor răspîndi în Mediterană [...] invenție [...] fără îndoială opera fenicienilor...“. [2]

---

[1] Herodot, *Istorii*, LVII, Ed. Științifică, București, 1961, Traducere de Felicia Vanț-Ștef, pp. 50—51.

[2] Sabatino Moscati, *Lumea fenicienilor*, Editura Meridiane, București, 1975, p. 142.

Scanned with OKEN Scanner

„Trebuie să recunoaștem fenicienilor ceea ce le aparține, spunea R. Dussaud. Ei au fost autorii unuia din cele mai mari inventii ale umanității. Binecuvîntată să fie ziua în care ei au rupt-o hotărît cu scrierea așa de complicată ce era atunci în folosință cînd ei au ales 22 semne simple ce îngăduie să notăm diferitele articulații consonantice ale limbii lor și cînd ei au întocmit toate elementele unui sistem de semne de o deosebită simplitate, în care fiecare literă se distinge de la prima vedere față de celelalte". [1]

Descoperirile de la Ras Shamra și îndeosebi descifrarea scrierii ugaritice, de origine cuneiformă, dar alfabetică prin expresie fonetică, folosind 30 de semne, „mult mai simplificate decît cele babiloniene", au pus mai clar în lumină principalele momente ale unui proces istoric ce a avut ca rezultat o scriere de mare simplitate și capacitate expresivă, cu o valoare cognitivă și de comunicare, pe care nici una din formele anterioare de scriere nu au putut-o avea.

Fenicienii au fost și cei dintîi mari navigatori pe care-i cunoaște istoria. Li se atribuie navigația după steaua polară, sticla, purpura, sînt poate cei dintîi care au făcut ocolul Africii cu două mii de ani înaintea lui Vasco da Gamma și s-au avîntat temerar dincolo de strîmtoarea Gibraltar, spre nordul înghețat, pînă în Islanda.

Erau, deci, marinari îndrăzneți, ale căror nave brăzdează mările, iar despre aventurile mării stau mărturie importante documente antice începînd cu *Biblia* (cf. Iona, periplul Sfîntului Paul între Creta și Malta etc.). Pentru fenicieni, marea era un drum către necunoscut, un cîmp al cercetării și aventurii. Poate și acte de piraterie, dar înainte de toate, cercetarea unor noi zone, unor noi orizonturi de cunoaștere și acțiune, cum ar fi celebra călătorie a cartaginezului Hannon din 425 î.e.n. sau explorările nautice ale marinarilor din Tyr.

Cu toate acestea, grecii — marii lor concurenți de mai tîrziu în cucerirea mărilor și a piețelor de desfacere a mărfurilor — precum și romanii au perpetuat despre ei

---

[1] Citat de Athanase Negoiță, în op. cit., pp. 302—303.

Scanned with OKEN Scanner

imaginea unor piraţi, negustori necinstiţi, răpitori de femei, ceea ce — chiar dacă nu era total lipsit de adevăr — punea în umbră rolul şi contribuţiile pozitive ale acestui popor în istoria civilizaţiei. La aceasta se mai adăuga ignorarea unora din laturile importante ale culturii sale.

André Parrot ne îndeamnă să nu discutăm la infinit căci, oricum, fenicienii sînt cei cărora li se datorează gloria invenţiei menţionate; „...aceşti aventurieri ai mării s-au ridicat la nivelul celor mai mari inventatori şi ai celor mai remarcabili binefăcători ai umanităţii. Aceasta le datoreşte scrierea alfabetică, victorioasă asupra tuturor sistemelor anterioare... Sute de semne la Uruk şi Djemdet Nasr, la sfîrşitul mileniului IV, începutul mileniului II, 28 de semne la Ugarit o mie cinci sute de ani mai tîrziu, 22 la Gebal. Un salt decisiv ce marchează intrarea într-o eră nouă. Cucerire ce s-a efectuat fără nici o vărsare de sînge, contrar bătăliilor ce au marcat formarea imperiilor. Iată ceea ce nu trebuie să se uite şi să fie înscris în carta victoriilor paşnice".[1]

2. Un poem al luptei pentru iubire şi pentru viaţă

O lumină nouă asupra culturii feniciene, asupra rolului Canaanului în civilizaţia antică a Asiei anterioare şi a bazinului răsăritean al Mediteranei a fost proiectată prin descoperirea unei bogate arhive literare la Ras-Shamra — străvechiul Ugarit, menţionat în documente asiro-babiloniene, egiptene şi hitite, dar necunoscut pînă de curînd. Săpăturile arheologice au scos la iveală mai multe straturi de civilizaţie, de un remarcabil nivel. În templul cel mare al cetăţii şi în preajma lui a fost găsit un mare număr de tăbliţe în limbile accadiană, hurită, hitită şi într-o scriere necunoscută ce s-a dovedit apoi a fi scrierea alfabetică — cu 28 de litere — a unei limbi din familia celor semite — ugaritica. Descifrarea ei s-a datorat prof. german B. Bauer, prof. francez Paul Dhorme şi independent de ei, Ch. Virolleaud. Sînt texte poetico-

[1] André Parrot, *Les Pheniciens*, p. 22.

Scanned with OKEN Scanner

mitologice care întregesc considerabil și îmbogățesc profilul spiritual al acestui popor despre care proorocul Isaia și scriitorul grec din Alexandria, Ateneu, spuneau că a avut poeți mari care-și recitau versurile acompaniați de sunetele chitarei, precum și poeme mitologice recitate de rapsozi (după cum aflăm de la Virgiliu și de la poetul-preot Sanchuniaton. Unele din aceste mituri și legende au fost, se pare, preluate și integrate în mitologia greacă, dar adevărata revelație asupra acestui fond de cultură a avut loc după descoperirile de la Ras Shamra, deși unii autori — în primul rînd Sabatino Moscati — consideră vechile culturi semite din Ugarit, Byblos etc. ca protofeniciene, în sensul că datează istoria acestei civilizații în jurul anului 1200 î.e.n., odată cu invazia popoarelor mării, cu epoca fierului și nu cu statele-cetăți canaaneene ce existau cu milenii înainte ; este ca și cum istoria românilor ar începe, să zicem, cu etnogeneza și nu cu istoria civilizației dacilor. Constantin Daniel împarte tezaurul poetic descoperit aici în *mitologic* și *epic*, deși distincția aceasta este destul de relativă spre a putea fi exactă. Autorul însuși scrie că „Poemele epice spre deosebire de cele mitologice, reprezintă narațiuni despre oameni, în al căror destin intervin în mod constant și zeii, care făptuiesc acțiuni primejdioase. Și poemele epice au tangență cu miturile ; ele arată bunătatea zeilor, intervenția lor constantă în existența umană...“.[1]

Să acceptăm mai curînd clasificarea lui Athanase Negoiță din *Gîndirea feniciană în texte*, care distinge : 1) textele marelui ciclu al zeului *Baal*, cel mai semnificativ pentru panteonul fenician ; 2) *epopeea lui Keret*, cuprinzînd mituri și legende legate de regele din Khubur ; 3) mituri și legende legate de Aqhat, fiul regelui legendar Danel.

Legenda lui Keret este un poem epic conceput însă într-un *orizont mitologic* — glorificarea unui rege bun, blînd — Niqmad din Ugarit, căruia i se caută un strămoș de origine divină — Keret, rege legendar din Khubur, erou al poemului. Constantin Daniel apreciază că această legendă este „cea mai încărcată de sensuri umane dintre

---

[1] Constantin Daniel, op. cit., p. 215.

Scanned with OKEN Scanner

poemele din Ugarit". [1] Textul prezintă mari lacune și de aceea cu greu poate fi reconstituită narațiunea. Ce-i drept, Keret este umanizat, învăluit într-o aură de simpatie, de compasiune umană ; el suferă și varsă lacrimi fierbinți pentru nenorocirile abătute asupra familiei și neamului său, pentru destinul crud care i-a ruinat casa.

„Keret se uită (lung) după sămînța lui
Keret se uită (și vede) că spița sa este nimicită
Cuibul (este) o ruină pe de-a-ntregul
Cu totul au pierit urmașii (lui), da, în întregime
Cu desăvîrșire ei au fost nimiciți". [2]

Într-o noapte, pe cînd se afla în această stare de cumplită tristețe și sfîșiere lăuntrică i s-a arătat zeul cel mare, El, care l-a întrebat de ce plînge atît de jalnic. El nu rîvnește bogății, daruri, este îngrijorat doar de perpetuitatea neamului său, de posteritatea operei. Singurul lucru pe care-l dorește este să aibă urmași. El îl sfătuiește să înceteze doliul, să-și pună veșmînt de purpură, să-și facă spălătura rituală, să aducă jertfă curată în vîrful turnului, Taurului El, tatăl său, și lui Baal și să se pregătească pentru o mare campanie militară de șase luni — o oaste puternică de care să fie scutiți numai bolnavii, orbii și văduvele, cu care să pornească spre cetatea Udum, spre a-l sili pe regele acestuia, Pabil, să i-o dea în căsătorie pe fiica sa „mîndră ca o zeiță". Keret ajunge la cetatea Udum după ce izgonise de pe cîmpurile acesteia pe lucrători, precum și toate animalele înspăimîntate care s-au strîns în cetate și de al căror zgomot — mugetul oilor, zbieretele asinilor, chelălăitul cîinilor flămînzi — nimeni nu mai putea avea liniște, nu se putea odihni. Și atunci Pabil i-a oferit lui Keret, daruri de împăcare dar acesta le respinge, nu vrea decît mîna fiicei lui.

---

[1] *Orientalia Mirabilia*, p. 219.
[2] *Gîndirea feniciană în texte*, traducere, notițe introductive și note Athanase Negoiță, Editura științifică și enciclopedică, 1979, pp. 110—111.

Scanned with OKEN Scanner

„Atunci, înapoiază-i trimișii, (zicînd) :
„Ce-mi trebuie mie argintul și (metalul) galben,
Aur împreună cu locul de unde se scoate și sclavii pe viață.
(Atelajele) de trei cai și carele
Din staulele fiului slujnicei ?
Ceea ce nu am acasă, aceea dă-mi mie :
Dă-mi mie pe fecioara, Hurray,
Cea mai iubită din familie, pe prima ta născută,
(Al) cărei farmec este ca farmecul lui Anat
Și a cărei frumusețe este ca frumusețea lui Athtart,
Ale cărei cosițe sînt pietre de lazur, iar sprîncenele,
Sînt ca niște cupe de onix și e gătită cu rubine.
Eu mă voi odihni în clipirea ochilor ei,
Fiindcă (pe ea) mi-a dăruit-o în visul meu, El, Tatăl
Omenirii, în viziune mi-a arătat-o
Căci ea va da naștere posterității lui Keret
Și unui băiat servitorul lui El.“ [1]

Cînd acest vis prinde viață, devine realitate, descrierea lui Hurray dobîndește un plus de lirism.

„Ale cărei pupile sînt pietre de safir
Și ale cărei pleoape sînt (ca) cestile din onix“. [2]

Este ca o expediție militară de tipul acelora ce aveau loc în evul mediu european și care, fie că aveau ca obiectiv, fie că se încheiau practic prin aranjamente matrimoniale ca o garanție a păcii. Ceea ce ne reține atenția în acest text, care în general nu strălucește prin valori stilistice,

---

[1] Apud op. cit., p. 116.
În studiul *Poemele proto-feniciene de la Ugarit*, Constantin Daniel ne oferă acest pasaj într-o versiune mult mai izbutită, mai poetică :

„Dă-mi-o pe fata ta, pe Hurriya,
Pe fecioara ta frumos crescută
Pe fiica ta cea dintîi născută,
Grațioasă ca divina zeiță Anat,
Frumoasă ca zeița Ateret.
Pietre scumpe, de lapislazuli is genele ei
Și cupe de alabastru sînt ochii ei.
El, zeul, mi-a făgăduit-o în vis.“

[2] Idem, p. 122.

Scanned with OKEN Scanner

este portretul fecioarei Hurray, zugrăvit cu farmec și gingășie, cu o remarcabilă delicatețe a trăsăturilor.

În ciuda numeroaselor lacune care întrerup mereu narațiunea, ne dăm seama că are loc căsătoria proiectată, binecuvîntată de zei, Hurray naște șase fete și atîția fii cîți i se făgăduiseră, drept care Keret îi spune soției sale să pregătească un mare ospăț pentru cei 70 de dregători și 80 de logofeți ai cetății Khubur în timp ce el va fi plecat să aducă o jertfă (deoarece căzuse greu bolnav). Se spune apoi că adevăratul motiv este de a-l jeli pe Keret ca pe un mort, iar la apusul soarelui peste ei va domni un om mai tînăr Yasib. Dar, după cît se pare, Keret nu era încă mort căci, iată după un al doilea ospăț în care un personaj rostește un cuvînt funebru unul din fiii săi i se adresează ca unui muribund.

„El intră la tatăl lui, plînge
Și scrîșnește din dinți ; el dă drumul la glasul lui
Și se jelește (zicînd) : «Vai, ne bucurăm de viața ta, o, tată !
De nemurirea ta noi eram fericiți !
. . . . . .
Au doar trebuie să mori și tu, tată, ca (ceilalți oameni) ?
Poarta va fi (dată) celor care plîng pe dispărut ?
femeile vor cînta, o, tată, durerea mea ?
Cum va mai putea fi numit Keret, fiul lui El ?
Urmașul Milostivului și Sfîntului (El) ?»
Au doară, mor și zeii ?
Odrasla Milostivului nu va trăi ea oare ?“

Tatăl său îi cere s-o aclame pe sora sa Thimanat spre a-i jeli moartea, dar să nu-i spună, fiind tare miloasă, decît că el, tatăl lor, aduce o jertfă de însănătoșire. Această fiică este într-adevăr foarte îngrijorată și în cele din urmă i se spune adevărul : tatăl lor e bolnav de mai multe luni. Ea împlinește riturile și-l jelește prin cuvinte într-un chip similar cu fratele ei.

Asistăm parcă la o luptă crîncenă între viață și moarte, însuși mai marele zeilor, El, rostește un descîntec și o roagă pe zeița Saatagat („cea care alungă boala“) să caute un leac pentru boala regelui ; în cele din urmă

moartea este învinsă, regele își redobîndește sănătatea, dar Yasib, un alt fiu al său:

„...stătea în palatul (lui)
Și demonul lăuntric îl îmboldea".[1]

Să meargă la tatăl său să-l detroneze deoarece nu mai este în stare să țină cîrmele puterii, să apere dreptatea celor năpăstuiți, boala și suferința îl vor pierde și se cuvine dar să se urce el, Yasib pe tronul regal. Dar Keret îl respinge, îl blestemă să fie pedepsit pentru trufia și lipsa lui de respect.

Deși Keret este considerat ca toți regii orientali, de origine divină, viața sa este călăuzită de legile umanului, supusă virtuților și servituților acestuia. Ceea ce-l face pe Athanase Negoiță să scrie: „Dintre toate textele descoperite la Ras-Shamra, textul legendei lui Keret pare să fie cel mai uman".[2]

3. Baal — erou civilizator și principiu al vieții

Religia și mitologia feniciană le cunoaștem grație textelor din Ugarit, operei lui Sanchuniathon, preot fenician din Byblos și Vechiului Testament. Este o religie canaaneeană, cu numeroase elemente împrumutate, cu adaptări și particularități locale în aproape fiecare din marile orașe. La Byblos, El este divinitatea principală, dar nu și cea mai activă. Filon din Byblos îl identifică cu Cronos; mai importantă și mai activă este Baalat, care apare în cele mai vechi inscripții, cunoaște diferite ipostaze și personifică pămîntul-mamă, fecunditatea, este mamă a zeilor și a oamenilor. Izvoarele grecești mai vorbesc de un zeu la Byblos, numit Adonis, care este totuși nume semitic — *âdôn* însemnînd domn, este un zeu tînăr care moare și renaște, simbolizînd moartea și renașterea anuală a vegetației pe pămînt. La Sidon pe primul plan se află Baal și Astarte, la Tyr Melquart-Baal și Astarte. Panteonul fenician era foarte bogat.

---

[1] *Gîndirea feniciană în texte*, p. 138.
[2] Idem, p. 108.

„Fiecare oraș își atribuia de bună voie o divinitate protectoare. La Tyr, era venerat Melquart, al cărui sanctuar era foarte frecventat. La Byblos, era Baalat, al cărui cult se menține cu aceeași fervoare timp de secole". [1]

Zeul cel mai cunoscut al fenicienilor și care polarizează un întreg ciclu de poeme este Baal; este principalul grup de texte ugaritice, aflate însă și ele într-o stare gravă de deteriorare. Pe primul plan se află mitul lui *Baal și Yam*, ale cărui personaje „sînt dintre cele mai reprezentative din mitologia feniciană". [2] Baal fiul lui El, părintele zeilor, era zeu al fertilității, al fulgerului și tunetului, care apare sub diverse ipostaze în diferite orașe feniciene. Neincluzînd textele din Ugarit în orizontul culturii feniciene, Sabatino Moscati îi minimalizează importanța, deși el era cel mai cunoscut și în rîndul altor popoare.

„Zeul care a jucat cel mai proeminent rol în textele de la Ras-Shamra este Baal. Numele lui ne era bine cunoscut din cărțile *Bibliei*, unde profeții mustrau pe izraeliții care se lăsau atrași de cultul canaanit politeist". [3]

În legătură cu problema pusă, mi se pare îndreptățită afirmația lui Parrot, că a vorbi de fenicieni, omițînd Ugarit ar fi o mare eroare istorică...". [4]

Cel mai de seamă mit din acest ciclu, este cel al conflictului și al luptei crîncene între Baal și Yam-Nahar, zeul mărilor și rîurilor — luptă în care, în mod ciudat, El, Tatăl său, îl sprijină pe Yam, ceea ce provoacă revolta fiului său. Într-o primă fază a acestui război zeiesc, Baal este înfrînt de monstrul mării, ajungînd captivul său. Yam simbolizează puterea trufașă și neîmblînzită a mării pe care „călărețul norilor", simbolizînd puterea fulgerului și tunetului n-o poate frînge fără mijloace magice pe care i le oferă zeul-meșteșugar Kothar-Khasis.

---

[1] André Parrot, *Les Pheniciens*, p. 6.
[2] Athanase Negoiță, în *Gîndirea feniciană în texte*, p. 180.
[3] Athanase Negoiță, op. cit., pp. 323—324.
[4] André Parrot, op. cit., p. 10.

Scanned with OKEN Scanner

Din fragmentele rămase ne putem da seama că lupta dintre cei doi zei, indiferent de pretextele invocate, este o luptă pentru putere și întîietate, așa cum se întîmplă și în panteonul asiro-babilonian sau în alte mitologii. Yam ne este înfățișat cu o insolență ce merge pînă la sfidarea zeilor aflați în adunare, cărora le cere să îl dea pe Baal, slugile și avuțiile sale. Iar atunci cînd zeii se comportă cu lașitate, cu frică și umilință față de trimișii lui Yam :

„Baal îi înfruntă (zicînd) : Pentru ce v-ați aplecat capetele
Pînă la genunchi și (chiar) pînă la jilțurile voastre domnești ?
Eu văd, o, zeilor, că v-ați înfricoșat de obrăznicia trimișilor
lui Yam, al judelui Nahar
Ridicați, zei, capetele de la genunchi, de la
Jilțurile voastre. Eu am să răspund crainicilor lui Yam,
ai judelui Nahar". [1]

Furia lui Baal devine nestăvilită atunci cînd Taurul El e gata să-l jertfească, dîndu-l rob lui Yam. Era gata să-i nimicească cu paloșul pe acești trimiși obraznici dacă nu-l opreau Anat și Athtart.

Din motive pe care nu le putem înțelege din cauza mutilării textului, Baal este totuși predat, ajunge în captivitatea lui Yam, dar nu e deloc împăcat cu această soartă și resemnat. Din îndemnul și cu ajutorul zeiței Anat și a zeului Kothar-Khasis se gîndește și se pregătește pentru luptă. Îndemnîndu-l să-și recapete domnia veșnică, stăpînirea pe veci, „Kothar îi pregăti două ghioage. Cu cea de-a doua a reușit Baal să-l doboare pe Yam :

...Măciuca se învîrtea în mîna lui Baal
Ca un șoim, ca un uliu degetele sale zdrobeau țeasta prințului
(Yam), fruntea judelui Nahar. Yam se prăbuși și căzu jos
La pămînt, fața sa-i sleită și șalele dărîmate
Baal tîrăște pe Yam și-l îmbucătățește punînd capăt vieții
judelui Nahar". [2]

---

[1] Op. cit., p. 187.
[2] Idem, p. 191.

Scanned with OKEN Scanner

După această victorie se instaurează domnia lui Baal. Avînd în vedere că Yam întruchipează dezordinea entropică a firii, stihiile neîmblînzite ale mării, am putea aprecia că Baal — prin această aventură ca și prin altele — face parte din familia eroilor civilizatori ai vechilor mitologii, el întruchipează principiul civilizației. Dealtminteri înseși atributele sau „vocațiile" sale: fulgerul și tunetul (deci ploaia), fertilitatea sînt condiții necesare pentru transformarea civilizatorică a naturii.

Un alt mit din care s-au păstrat cîteva fragmente este cel al lui *Baal și Anat*, sora (probabil și soția) și aliata sa, care îl ajutase să învingă și pregătește un ospăț în cinstea victoriei sale și-i nimicește cu cruzime pe vrăjmașii lui Baal — se încinge cu capetele și mîinile lor, înmuiată în sîngele lor. Anat este o zeiță sincretică, întîlnită și la egipteni, i se zice fecioară, dar nu în sensul că este imaculată, ci al tinereții și robusteții veșnice, legate și de funcția sa războinică pe care o exercită cu o nestăvilită cruzime. Așa cum procedau și regii tirani ai acelei vremi, îndeosebi cei asirieni, mai marele panteonului fenician își asigură domnia cu prețul a munți de cadavre și rîuri de sînge. Și este straniu că măcelul îl face mai ales o zeiță, o divinitate feminină, care de regulă este simbol al vieții și fertilității. Se pare că însuși Baal este îngrozit de asemenea cruzimi, comise spre a-i consolida domnia, căci iată cum glăsuiește mesajul pe care i-l trimite:

„Așadar, voi băieți, intrați și îngenunchează în fața lui Anat,
La picioarele ei plecați-vă și-o omagiați,
Spuneți-i fecioarei Anat,
Repetați-i și amintiți-i fecioarei
Mesajul preaputernicului Baal, cuvîntul
Celui mai viteaz dintre viteji! zicînd: «Războiul pe pămînt
Este împotriva voiei mele. Mandragore pune în pămînt,
Revarsă pace desăvîrșită în inima pămîntului.
Mai multă dragoste pe întinsul cîmpului»".[1]

[1] Op. cit., p. 197.

Să lase deci armele, lumea are nevoie, pentru rodnicia pămîntului, de pace, de puterile binefăcătoare ale cerului și pămîntului. Cuvînt de pace este:

„Graiul pomului și șușuitul pietrei
Murmurul cerului către pămînt
Și al oceanului către stele.
Am să fac fulgerul, pe care cerul nu l-a cunoscut
Tunetul pe care omenirea nu l-a știut și
Mulțimile pămîntului nu l-au bănuit".[1]

Contrariată oarecum de această chemare și îndemnurile la pace, Anat amintește meritele ei în zdrobirea vrăjmașilor lui Baal, îndeosebi monstrul mării Yam, balaurul „cel cu șapte capete", „jivina cea plăcută lui El", „vițelul furios al lui El", „cățeaua cea învăpăiată a lui El" etc., declară totuși că ei nu-i place războiul pe pămînt, este gata să reverse pace deplină și mai multă dragoste:

„...eu însămi mă voi
Împotrivi războiului pe pămînt
Voi semăna mandragore în ogoare și voi
Revărsa pace deplină în inima gliei.
Mai multă dragoste pe întinsul pămîntului".[2]

Și aceasta pentru că în ciuda nesăbuitei violențe pe care o declanșează, fiind capabilă de orice, numai dorința să și-o împlinească, Anat „joacă un rol în drama fertilității al cărei erou este Baal. Ea îl ajută pe acesta să revină din Șeol, iar pămîntul să-și capete ploaia cea mult așteptată".[3]

În cele din urmă, Anat îi cere Părintelui zeilor, lui El, să aibă și Baal un palat așa cum se cuvine unui zeu, care domnește și a obținut o mare victorie.

---

[1] *Gîndirea asiro-babiloniană în texte*, p. 198.
[2] Idem, p. 200.
[3] Athanase Negoiță, op. cit., p. 319.

Scanned with OKEN Scanner

Și așa ia naștere un nou mit — cel legat de *Palatul lui Baal*. Aici Athirat, soția lui El, este aceea care insistă pe lîngă regescul ei soț ca să-și dea încuviințarea să i se ridice și lui Baal un palat împodobit cu aur și argint. Se apelează, firește, la zeul-meșter Kothar-Khasis, un fel de Hefaistos al panteonului fenician, care se căznește să-l convingă pe Baal ca palatul să aibă fereastră (Baal se opunea pe motiv că Yam, dușmanul său aprig să nu-i spioneze concubinele).

Mi se pare evident faptul că aceste noi ipostaze ale lui Baal, îndeosebi aceea de potrivnic al războiului și de promotor al păcii, îi întăresc statutul de erou civilizator, de patron al îndeletnicirilor pașnice de partea cărora o atrage și pe Anat.

Mai important și plin de semnificații este *Baal și Mot (moartea)* căruia Baal nu vrea să-i plătească bir, dar apoi, speriat de furia acestuia, se smerește.

Este aproape ridicolă și, oricum, descalificantă scena cînd „preaputernicului" Baal îi este frică de Mot și i se adresează astfel :

„Plecăciune ție, Mot, dragul lui El !
Eu sînt robul tău, al tău pentru totdeauna".[1]

Mutilarea textului face cu neputință urmărirea exactă a întîmplărilor. Știm însă că trimișii lui Baal îl vestesc pe El de moartea stăpînului lor. Acesta coboară pe pămînt unde, în semn de doliu (ca la semiți), își pune țărînă pe cap, o pînză de sac și-și zgîrie obrazul cu o cremene ascuțită.

Din nou intră în joc neobosita și fidela Anat, care-și caută fratele cu ajutorul lui Sapaș — zeița soare, și-i aduce corpul pe muntele Saponului (un fel de Olimp fenician). De subliniat mai cu seamă faptul că cei șapte ani cît a lipsit Baal, pămîntul a fost bîntuit de o secetă și foamete cumplite. A pierit zeul fertilității, simbolul vieții, ceea ce o determină pe aceeași Anat să-l ucidă pe Mot, să-l spulbere și să-l arunce în foc. Dar poți oare ucide moartea ? A putut Isthar — zeița iubirii și a vieții

[1] Op. cit., p. 228.

Scanned with OKEN Scanner

să-și întindă stăpînirea și în imperiul morții, unde domnea sora ei Ereșkigal ?

„Mitul *Baal și Mot* zugrăvește. [...] starea de jale din pricina pîrjolirii în care se afla pămîntul în timpul cît Baal a fost lipsă...

Scena concluzivă, aceea ce poate fi numită epopeea *Baal-Mot*, ni-l înfățișează pe Baal revendicîndu-și tronul pe muntele Sapon și reînviind conflictul cu Mot, care pare să fi revenit din nou la viață". [1]

Și lupta continuă, Baal nu mai încearcă să-l îmbuneze pe Mot prin umilință, nu se mai arată înfricoșat, răspunde cu bărbăție la noile provocări și tocmai de aceea ciocnirile sînt acuma înspăimîntătoare.

După așezarea sa pe tronul regal de pe muntele Sapon, Baal este din nou provocat de Mot care pare acum el cel umilit ; fragmentul ce urmează, printr-o anume cadență interioară, prin procedeul repetării are o valoare literară superioară altor fragmente din acest poem :

„Trecură luni după luni,
Apoi ani după ani.
În al șaptelea an, iată Mot, dragul lui El,
Își înalță glasul către viteazul Baal
Și-i strigă : «Din pricina ta am îndurat rușine,
Din pricina ta am suferit dispreț ;
Am îndurat să fiu vînturat ca vînturătoarea ;
„Din pricina ta am suferit» să fiu tăiat cu sabia,
Din pricina ta (am îndurat) să fiu ars în foc
Din pricina ta am suferit să fiu măcinat". [2]

Aceleași valori stilistice le găsim și într-un alt fragment ce ni s-a păstrat și care ne înfățișează un moment al încăierării, la care participă și alți zei, și în care izbînda aparține cînd unuia, cînd altuia :

„Ei se atacară unul pe altul ca niște luptaci
Mot cîștigă virtute, Baal prinde putere ;

[1] Athanase Negoiță, în op. cit., pp. 224—235.
[2] Idem, p. 239.

Ei se împung ca niște boi sălbatici ;
Mot cîștigă tărie, Baal prinde putere.
Ei se mușcă întocmai ca niște șerpi ;
(Cînd) Mot îl apucă (cînd) Baal l-apucă.
Ei sar unul pe altul ca niște cai în luptă.
(Cînd) Mot cade, (cînd) Baal cade..." [1]

Mot reprezintă un fel de proiecție a fricii de moarte, care, la semiți, a provocat nu un sentiment pesimist, de resemnare și autoizolare, ci un efort de revitalizare a puterilor creatoare, de căutare înfrigurată a nemuririi.

Dar nu numai a fricii de moarte, ci și a dorului de nemurire prin divinizarea morții ca stăpînă a lumii de jos, ceea ce a provocat un început de catharsis, de purificare de această teamă de vreme ce domnia morții este contracarată și uneori anihilată de puterile binefăcătoare ale vieții.

Sîntem îndreptățiți să vedem în Baal un cumul de înțelesuri simbolice : el este și mitul zeului ce moare și învie, prezent în aproape toate mitologiile deoarece reflectă un fenomen natural — succesiunea anotimpurilor, trecerea de la vară la iarnă și de la iarnă la primăvară ; el întruchipează principiul vieții și al civilizației, iar lupta sa cu Mot, mereu reluată, este însă lupta, tensiunea permanentă dintre viață și moarte ; sorții schimbători ai acestei lupte, faptul că nici unul, nici celălalt nu poate obține domnia absolută și nu-și poate înlătura definitiv adversarul semnifică dialectica permanentă a existenței și nonexistenței (neantului), a vieții și a morții, care se presupun și se exclud reciproc, precum ordinea și dezordinea în natură, precum cei doi frați Baal și Mot, care nu pot fi concepuți unul fără altul chiar dacă în cele din urmă, întîietate și preponderență are viața, deci Baal.

[1] Op. cit., p. 240.

Scanned with OKEN Scanner

4. Sensul umanist al unei legende sau despre eroul liber care-i înfruntă pe zei

În această problemă a vieții și morții, legenda lui Baal este oarecum paralelă și similară cu aceea a lui Aqhat, fiul lui Danel, căruia zeul-meșteșugar Kothar-Khasis i-a dăruit un arc cu săgeți, dorit cu ardoare de Anat, pentru care aceasta oferă chiar nemurirea. Refuzul său semeț, îi atrage răzbunarea zeiței, care provoacă (deși nu voia chiar aceasta) moartea lui Aqhat, ceea ce atrage după sine o cumplită uscăciune și foamete. Tatăl său, Danel, ca și sora sa Puqhat, solicită ajutorul lui Baal, pentru descoperirea vulturului care, în mod direct l-a ucis pe Aqhat. Tatăl său năzuia să recupereze rămășițele sale spre a-l îngropa cum se cuvine. Sora sa năzuia la mai mult decît atît : legenda trebuia să se termine cu reînvierea lui Aqhat, dar finalul legendei lipsește.

Iată cum este înfățișată bucuria lui Danel, după ce i se anunță nașterea fiului său :

„Danel are fața plină de bucurie și gura lui strigă tare ;
El își descreți fruntea și rîse,
El pune piciorul lui pe (o) treaptă,
El își ridică glasul și strigă : «Acum pot să mă așez»
Și să mă odihnesc, sufletul meu să răsufle,
Căci un fiu mi s-a născut.
. . . . . .
Care va înălța o stelă în altarul zeului strămoșesc,
Care să apere poporul meu pe pămînt
«să ridice duhul lui din țărînă»".[1]

Este interesantă conștiința lui Aqhat despre moarte ca destin inevitabil al omului. Răspunsul dat zeiței Anat nu e numai semeț, dar și lucid, fără iluzii și autoamăgiri. Cînd ea-i promite nemurirea, reacția sa este fără echivoc :

„Nu mă minți, o fecioară, încetează a mai linguși
Un voinic. Ce alt sfîrșit poate un om să aibă ?

[1] Op. cit., p. 145.

Ce soartă în viitor poate un om să aştepte ? Var se va arunca
Peste capul meu şi humă (se va arunca) peste ţeasta mea.
Eu voi muri de moarte bună, cum toţi oamenii mor.
(De altfel) voiesc să-ţi spun răspicat : un arc este
(Arma) unui luptător pregătit. Oare este îndatorirea femeilor
Să meargă la vînătoare cu el ?" [1]

Există deci în această legendă un substrat umanist care constă tocmai în conştiinţa superiorităţii morale a omului asupra zeului ; Aqhat prin curajul, virtutea morală, simţul demnităţii, spiritul critic etc. este unul dintre cele mai interesante personaje.

După cum se vede, „Aqhat acceptă soarta lui umană, nu rîvneşte ca Ghilgameş la nemurire. Nu este servil faţă de zeiţă, căreia nu-i dăruieşte arcul rîvnit. Apoi nu se sfieşte să o insulte, spunîndu-i că ea minte şi arătîndu-i că nu se cuvine pentru ea, ca femeie, să vîneze cu arma lui. Sîntem departe de obedienţa oarbă faţă de zei a egiptenilor sau a sumerienilor. În gîndirea feniciană omul se împotriveşte zeilor, se luptă cu ei. Acest comportament surprinzător faţă de zei ţine de spiritul întreprinzător şi de energia pe care au vădit-o fenicienii în tot cursul istoriei lor". [2]

Într-adevăr o atitudine atît de liberă faţă de zei, o voinţă de afirmare prin propriile puteri şi un simţ al demnităţii cu greu vom mai putea găsi în alte culturi antice pregreceşti, iar Aqhat ne apare prin excelenţă un erou liber, care-şi cunoaşte limitele, dar şi forţa demnităţii şi omeniei sale.

*

Cea mai bună încheiere în legătură cu poemele feniciene, despre care nu se ştia aproape nimic, în chip nemijlocit pînă la extraordinara descoperire de la Ugarit, o constituie admirabilele aprecieri ale lui Constantin Daniel despre ritmicitatea şi muzicalitatea acestor creaţii poetice ale căror procedee stilistice le apropie de *Iliada* şi *Odiseea*.

„Poemele feniciene erau cîntate, însoţite de muzică de harpă sau de liră, sau cîntate de cor, sau de un singur

[1] Idem, p. 150.
[2] Constantin Daniel, *Orientalia Mirabilia*, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1976, pp. 218—219.

Scanned with OKEN Scanner

cîntăreț. Poemele feniciene posedă și un sistem de versificație propriu, care este mai mult inteligibil, decît formal... Comparațiile ce se fac au prospețimea și plasticitatea celor din *Iliada*. Privirile mînioase sînt asemuite unor săbii ascuțite sau cu văpaia flăcărilor. Un buzdugan zvîrlit iute este un uliu ce se repede. Repetiția este des folosită pentru a crea emfază...

Descoperirea textelor protofeniciene reprezintă un mare pas înainte în cunoașterea creațiilor literare străvechi. Frumusețea lor sobră, concizia versurilor și umanismul ce se revarsă din ele deschid noi orizonturi de cercetare a sufletului omenesc". [1]

5. Cosmogonie, teogonie și sociogonie feniciană

Tăblițele descoperite la Ras-Shamra nu ne îngăduie să reconstituim concepția fenicienilor asupra universului, asupra genezei și succesiunii diferitelor forme sau tipuri existențiale, dar sporește credibilitatea și probabilitatea atribuirii lui Sanchuniaton, a unui celebru text pe care-l aflăm la istoricul creștin Eusebiu din Cezarea, Palestina (265—340), unul din primii istorici eclesiastici. El a preluat aceste fragmente de la celebrul filosof neoplatonician Porfir, din Tyr, iar acesta le deținea de la Filon din Byblos (sec. II î.e.n.), care, la rîndul său, pretindea că le-a tradus din istoria feniciană a lui Sanchuniaton, din Berytus (sec. XI î.e.n.). Existența acestuia a fost controversată, majoritatea cercetătorilor se îndoiesc de existența sa, considerînd cosmogonia relatată de Filon de origine egipteană. Certă este în orice caz scrierea acestuia din urmă, despre care autori antici de renume spun că e tradus din istoricul fenician după cum certe par adaptările sale astfel încît să reiasă nu numai analogia dintre mitologia feniciană și cea greacă, dar și faptul că grecii ar fi preluat de la fenicieni o serie de mituri.

O problemă pe care o ridică mulți cercetători este aceea a autenticității, obiectivității și opțiunii lui Eu-

[1] Constantin Daniel *Orientalia Mirabilia*, pp. 221—222.

Scanned with OKEN Scanner

sebiu în raport cu textul grecesc a lui Filon, deoarece țelurile sale erau prea partizane, după cum o arată însuși titlul operei sale — *Preparatio evanghelica,* de fapt o introducere la opera sa apologetică, atitudinea sa față de vechile mitologii „păgîne", fiind prea negativă pentru a nu-l suspecta de arbitrar subiectiv.

„Scopul lui Eusebiu era acela de a deschide calea doctrinei creștine ; pentru aceasta amintea și combătea religiile păgîne, care priveau cu ură apariția unei religii ce le amenința existența. În acest proiect al său, Eusebiu a trebuit să facă un loc și fenicienilor și în acest chip el a ajuns să rezume și să citeze istoria feniciană a lui Filon din Byblos. [...] și este [...] aproape sigur că el n-a extras din Filon decît ceea ce-i convenea scopului său, adică de a demonstra superioritatea Evangheliei față de morala și filosofia greco-romană". [1]

Oricît ar fi fost de partizană însă selecția sa și indiferent dacă sursa lui Filon a fost sau nu Sanchuniaton, avem motive să credem că textele transmise sînt autentice, deoarece *conștiința creștină*, mai ales la începuturile ei de autoconstrucție canonică, nu avea nevoie să mistifice aceste texte pentru a demonstra cît de incompatibile sînt cu mitologia evanghelică și cît de „demne" de dispreț sînt miturile „păgîne".

Însăși cosmogeneza era diametral opusă aceleia din cartea Facerii (Geneza) din *Biblie,* deoarece, după autorul fenician, la începutul tuturor lucrurilor a fost nu Cuvîntul Domnului, ci „un aer pîclos și vînturos, sau un suflu de aer neguros, un haos întunecat ca Erebos". [2] (în grecește obscuritatea cea mai intensă, nota lui Athanase Negoiță), deci stihii nenumărate și nedomesticite, un fel de nebuloasă din care au luat naștere astrele ; focul dragostei de care se umple suflul, dorința de împreunare alimentează *principiul creației* oricărui lucru. Intervin aici elemente analoage cu cele din *Teogonia* lui Hesiod — Haosul, Erebos, Dragostea, Noaptea. Primele ființe cu simțire s-au născut din altele fără simțire sau

---

[1] Athanase Negoiță, *Gîndirea asiro-babiloniană, în texte,* p. 262.

[2] Op. cit., p. 263.

Scanned with OKEN Scanner

cu simțire potențială, căci aveau forma asemănătoare unui ou. Evident, un episcop creștin ca Eusebiu, om cultivat și erudit, își dădea seama de caracterul materialist și ateist a acestei concepții despre geneză — cum singur mărturisește : „Aceasta este facerea lumii după ei, ceea ce constituie preludiul manifest la ateismul lor". [1]

Procesul de geneză continuă în același chip — ca un proces natural, fără nici un fel de cuvînt divin sau intervenție supranaturală. Ba chiar ne impresionează în aceste fragmente anticiparea unor ipoteze cosmogonice ale astronomiei științifice moderne sau ale apariției vieții, chiar dacă exprimarea pare naivă. „Cînd aerul a început să ardă, aprinderea acționînd asupra pămîntului și a mării, a provocat vînturi, nori, căderi și revărsări puternice de ploi din cer". [2] Toate acestea au pregătit condițiile apariției animalelor. Abia odată cu vînturile Notos (Sudul) și Boreas (Nordul) se ivește sacrul, în sensul că anumite elemente ce răsar din pămînt și dau viață celorlalte sînt zeificate. Este cît se poate de clar deci, că — întocmai ca în *Enuma Eliș*, zeii nu preced existența elementelor primare din care e alcătuită lumea, ci se identifică la început cu sacralizarea unora din aceste elemente.

Înțelegem reacția indignată a bunului creștin Eusebiu despre „slăbiciunea și puținătatea de suflet" a fenicienilor, cînd citim mai departe că din vîntul Colpias și o femeie Baan (Noaptea) s-au născut Aion și Protogonos, doi oameni muritori, care au învățat să se hrănească cu fructe și au dat naștere lui Genos și Genea care, din cauza secetei s-au adresat implorînd ajutor, soarelui, socotindu-l drept zeu suveran al cerului, „au descoperit focul... prin frecarea a două lemne" și au născut alți oameni, de asemenea muritori, aceștia alți fii mult mai mari (mitul oamenilor uriași) care au dat numele lor munților și din ei s-au născut Samemrumos (Hypsuranios) care a inventat, la Tyr, colibele din papură, trestie și papirus, și Usoss (Esau din *Geneză* ?) care a in-

[1] Idem, p. 264.
[2] Ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

ventat veșmintele din piei de animale și primele pirogi pentru a merge pe mare.

„După moartea lor, cei ce au rămas le-au consacrat toiege ; ei aveau un cult al stelelor și le hărăzeau sărbători în fiecare an". [1]

Urmașii lor au inventat vînătoarea și pescuitul, apoi fierul și prelucrarea lui, unul din aceștia Chusor (identificat cu Kothar-Khasis) a devenit un fel de Hefaistos fenician, îndeletnicindu-se pe de o parte cu formulele magice, incantațiile, mantica, dar și unele invenții tehnice ; nu întîmplător, din neamul acestora s-au născut Technites (meseriașul) și Geinos Autochton (pămîntean făcut din lut), cărora omenirea le datorește invenția cărămizilor arse la soare și acoperișul. Unul din descendenții lor, Agrotes (țăran, sătean, agricultor) care, alături de Agros, a devenit simbolul revoluției neolitice de vreme ce statuia celui dintîi era foarte venerată „iar templul său din Fenicia era purtat de boi ; locuitorii din Byblos în chip ciudat îl numesc cel mai mare dintre zei.

Ei au fost aceia care au imaginat să adauge caselor curți, grădini de împrejmuire și pivnițe". [2]

Descendenții lor au fost țăranii. Din cele spuse, rezultă o concepție realistă-laică, ateistă asupra cosmogenezei și antropogenezei ; însăși ordinea dintre *antropogonie și teogonie* pare inversată, deoarece legenda lui Uranus de pildă urmează acestor succesive apariții de ființe umane. Din Eliun, adică cel înalt, numit Hypsistos și o femeie Beruth s-a născut Epigeios Autochton (pămînteanul, terestrul) numit mai tîrziu Uranos, din cauza marii sale frumuseți. Alături de Uranos, omul pămîntean devenit zeu ceresc, s-a născut sora sa Ge (Gaia — pămîntul la greci), numită din cauza marii sale frumuseți, ca și pămîntul. După moartea tatălui lor, Hypsistos, într-o încăierare cu fiarele sălbatice, este divinizat, iar Uranos moștenindu-i puterea se căsătorește cu sora sa Ge cu care are mai mulți copii — între care Elos (El), Kronos și Atlas. De aici încolo începe o luptă crîncenă

---

[1] Op. cit., p. 267.
[2] Idem., p. 268.

Scanned with OKEN Scanner

între Uranos și Kronos, care a avut și el copii (Persephune, Atena ș.a.), a creat Byblos — primul oraș din Fenicia. Victoria i-a revenit lui Kronos, care a domnit numeroși ani și a avut încă numeroși fii de la Astarte, Rhea.

Referindu-se la atitudinea grecilor față de aceste mituri, Filon din Byblos scria: „Elenii, a căror minte este mai vioaie decît a tuturor, și-au apropiat o mare parte din toate acestea, apoi le-au pus în scenă cu tot felul de împodobiri în tragedii și, imaginînd să placă prin povești fabuloase, ei au brodat pe aceste teme, tot felul de întîmplări".[1]

6. Între ornamental și monumental în arta feniciană

Statele cetăți feniciene își datorau prosperitatea comerțului și navigației, poate în unele cazuri și pirateriei de care erau acuzați în antichitate, mai ales de greci și romani. Arta, mai întîi ca *artă aplicată* în activitatea meșteșugărească, în țesătorie, îmbrăcăminte, prepararea și potrivirea culorilor etc. reprezenta de asemenea o sursă de frumusețe, dar și de avuție. Foarte căutate erau în antichitate obiectele feniciene, confecționate din scoici, din sticlă transparentă, ai cărei inventatori au fost (mărgele și vase de diferite forme), vase ceramice, broderii care i-au impresionat atît de mult pe protagoniștii conflictului troian. În *Iliada* putem citi că „Ea (Hecuba) după asta-n cămară cu dulce miros se depuse / Pînze o grămadă pe-acolo erau înflorate-n tot felul, / Lucrul de mîn-al femeilor sidoniene pe care / — Paris acasă la el le-adusese pe unde-i Sidonul..."[2]

În ceea ce privește arta propriu-zisă, ea nu alcătuiește un capitol forte al culturii feniciene prin lipsă de unitate și printr-o scăzută originalitate. Este în mare măsură o artă sincretică cu influențe stilistice și motive din

---

[1] Op. cit., p. 274.

[2] *Iliada*, VI, 288—292, în românește de G. Murnu, Studiu introductiv și comentarii de D. M. Pippidi, Ed. de Stat pentru literatură, București, 1955, p. 133.

Scanned with OKEN Scanner

alte culturi, îndeosebi cea egipteană, dar și asiro-babiloniană, egeo-cretană, hitită. „Influența egipteană a dominat arta feniciană nu numai fiindcă Egiptul a stăpînit atîtea secole în vremea Imperiului Nou Fenicia, dar și pentru altă rațiune care ni se pare majoră. Popoarele semite din Siria și Palestina ca și fenicienii, împărtășeau aceleași credințe cu privire la soarta omului după moarte“ [1].

Este o explicație pe deplin plauzibilă numai că așa cum arată mai departe Constantin Daniel, la popoarele semite, la evrei, fenicieni, lumea de apoi, Infernul, este concepută ca o lume subpămînteană, de chinuri și suferințe, sumbră și întunecoasă, lipsită de lumini, pe cînd egiptenii își închipuiau viața de după moarte ca „o fericire veșnică și o ascensiune către stele a celui răposat“, ceea ce implica desigur ca acesta să fi dus o viață conformă cu Maat, cu adevărul și dreptatea.

Este totuși exagerată opinia lui De Vogué din 1895, mereu repetată apoi, că fenicienii nu au nici o originalitate. Înseși orașele lor de pe litoralul asiatic al Mediteranei, în primul rînd Tyr, Sidon, Arad vădesc o bogată experiență constructivă și artistică fără de care nu am putea pune pe seama lor — cum o atestă chiar mărturii iudaice — *Templul lui Solomon* din Ierusalim, socotit de unii scriitori antici, una din minunile artistice-arhitecturale ale antichității.

De altfel, însuși faptul că cetățile feniciene erau construite pe promontorii stîncoase spre a putea fi mai ușor apărate împotriva unor atacuri și dispuneau de două porturi, la nord și sud, care puteau fi folosite după vînturi și anotimpuri, atestă o înaintată știință și artă a construcției. [2] Beneficiau, ce-i drept de condiții geografice ideale spre a se apăra împotriva cotropitorilor, dar ei au știut să folosească, să valorifice aceste condiții. Deja statul-cetate Ugarit dispunea de un port prosper ca și celelalte state-cetăți care au știut să contracareze forța

---

[1] Constantin Daniel, *Introducere* în *Gîndirea feniciană în texte*, p. 69.

[2] Constantin Daniel, *Arta egipteană și civilizațiile mediteraneene*, Editura Meridiane, București, 1980, pp. 132—153.

Scanned with OKEN Scanner

militară net superioară a marilor săi vecini, prin promovarea pașnică a comerțului și mare disponibilitate pentru circulația de valori culturale, deschiși și receptivi pentru o largă răspîndire și adîncă asimilare a unor motive de artă egipteană, adaptate însă spiritualității feniciene, unor forme mai plastice, mai umane, mai puțin canonizate decît cele egiptene.

Să încercăm să înțelegem această artă fără a ne lăsa copleșiți de obsesia influențelor care sînt aici, fără îndoială, mai prezente decît în alte zone. Fiind cei mai buni negustori și marinari ai timpului, fenicienii au dat o atenție sporită la ceea ce am putea numi *arta ornamentală și aplicată:* plăci de fildeș, cupe metalice, bijuterii, sigilii — o foarte întinsă producție de asemenea obiecte nu lipsite de proprietăți stilistice proprii din al căror studiu atent s-ar putea degaja un profil artistic distinct.

Maurice Chehab își concentrează analizele sale cu privire la arta feniciană asupra celui mai vechi centru cultural-artistic — *Byblos.* Cele mai vechi piese ceramice, vase și castronașe din teracotă, datînd din epoca paleolitică, se apropie, prin spirit, de arta de mai tîrziu a poporului Maya de pe alt continent iar altele, prin tehnica stampilării obiectelor cu scoici, par înrudite cu anumite creații ale artei moderne. Vase triangulare cu linii punctate, amintesc mozaicurile templului de la Uruk, altele sînt înrudite cu ceramica de Hassuna sau cu motivele ceramicii de Susa, iar figurile de teracotă de la Byblos sînt similare cu cele de la Eridu. Se pot stabili paralele între arta de Susa II (după potop) și cea de Byblos încă din mileniul IV cînd olarii reușeau deja să modeleze urcioare foarte mari pentru păstrarea rezervelor și chiar pentru înhumare. În unul din aceste urcioare s-a găsit măciuca din hematită a fiului unui șef de trib, împodobită cu gulerașe din argint în maniera oului de struț din Ur și un patruped care precede un vas tăiat dintr-o bucată de fildeș, reprezentînd o temă din repertoriul artiștilor din Ur. Toate aceste analogii arată, fie că Byblos și cetățile Mesopotamiei s-au inspirat din aceleași surse, fie că Byblos și-a căutat modele pentru

Scanned with OKEN Scanner

propriile sale forme în operele mesopotamiene meridionale.

Primele mărturii ale unei arte propriu-zis feniciene datează din mileniul III ; este vorba de ruinele unei părți din templul lui Baalat Gebal, decorate cu motive pictate în stil geometric, foarte puțin influențate dinafară ; vase zoomorfe dezvăluind mai direct caracteristicile acesteia care constau în „a exprima prin trăsături schematice mișcările și atitudinile cele mai proeminente ale animalului luat ca model". [1]

După Maurice Chehab, *stilizarea* și *viața* constituie bazele artistice ale acestui popor activ și migrator, în toate formele de artă pe care le-a produs. Un taur cu cap mic, dar de mare vivacitate, care țîșnește parcă dintr-un corp greu și mai ales un cap de taur sînt principalele piese ale acestui fond original și originar de artă feniciană. „Ce admirabilă ondulație și ce fermitate în coarnele unui cap de taur ai cărui ochi și botul sînt abia indicate prin cîteva trăsături...". [2]

Dealtminteri ansamblul de vase zoomorfe ce însoțesc aceste două piese este format îndeosebi din tauri și rațe, dar anatomia acestora l-a preocupat foarte puțin pe artist, astfel încît este dificil a distinge corpul unui patruped de cel al unei păsări. Sînt opere de factură frustă, dar vibrînd de viață și tratate uneori cu umor, chiar caricatural, ca cele două personaje față în față, cățărîndu-se pe gîtul unui vas. Sînt obiecte de artă feniciene, care dispun de un mare grad de independență. Influențele se fac apoi simțite datorită permanentelor contacte cu arte și culturi străine, cultura feniciană trecînd în orbita de influență preponderentă a Egiptului. Acest joc al influențelor poate fi urmărit și prin examinarea cilindrilor din pămînt ars a stilului decorativ, dar oricare ar fi aceste influențe străine, operele de artă feniciană, chiar dacă de o mai slabă execuție artistică, poartă totdeauna marca personalității acestui popor.

---

[1] Maurice Chehab, *Les Phéniciens en Proche Orient* în André Parrot, M. H. Chehab, Sabatino Moscati, *Les Pheniciens*, p. 32.
[2] Maurice Chehab, op. cit., p. 32.

Scanned with OKEN Scanner

Încă din epoca anterioară lui Keops, influența egipteană este atestată de un mare cilindru numit Kay Taon, din piatră, cu hieroglife foarte stîngaci trasate, precum și Dama din Byblos, sub înfățișarea zeiței Isis-Hathor, în două ipostaze. După eclipsa produsă de hicsoși, relațiile cu Egiptul redevin foarte strînse în sec. XIX—XVIII. Se constituie acum acele comori inestimabile din Byblos alcătuite, parțial, din numeroase cadouri, făcute de faraoni regilor fenicieni: bijuterii, obiecte prețioase (găsite în morminte de tip mastaba) cum ar fi placa de aur (pectoralul) decorată cu un șoim, cu aripile desfăcute, ținînd un palmier (palmierul este întrucîtva emblemă națională feniciană), precum și alte obiecte care atestă influențe orientale, mesopotamiene și chiar vase de argint înrudite cu formele frecvente în Creta. Evident nu lipsește nici acum tipul propriu-zis fenician care se distinge prin mulțimea statuetelor depuse în vase, cu o coafură specifică pe un cap jugular, deși modelate în manieră egipteană. „Totuși, oricît de profundă a fost influența Egiptului la curtea din Byblos, regii și artiștii își iau libertăți care dovedesc independența lor. Pe un medalion cloazonat, regele nu numai că a pus să i se scrie numele semitic în hieroglife, de aur, dar el a înscris de asemenea acest nume într-un cartuș, în maniera faraonului, în timp ce, nici un prinț egiptean nu și-ar fi permis o asemenea dezinvoltură“.[1] Tema ce decorează acest medalion este împrumutată din Egipt, dar dispoziția sa nu respectă deloc credințele și cutumele egiptene.

Reliefurile în fildeș reprezintă de asemenea o adevărată artă, căreia calificativul de *minor* nu prea i se potrivește. Este una din cele mai vechi forme de manifestare artistică. Fildeșurile serveau la decoratul obiectelor de artă sau regale, adică altare, vase de ars tămîie, tronuri, scăunașe, paturi, mese și alte mobile“.[2]

Reliefurile de fildeș au o tematică bogată: tineri care leagă planta de papirus sau strîng tulpini de lotus, zeițe înaripate care susțin cîte o floare de lotus în stînga,

---

[1] Maurice Chehab, op. cit., p. 42.
[2] Sabatino Moscati, *Lumea fenicienilor*, Editura Meridiane, București, 1975, p. 102.

Scanned with OKEN Scanner

figura lui Horus în dreapta, planta sacră străjuită de grizoni, vaca ce-și alăptează vițelul, femeia la fereastră, cerbi și căprioare ce se apleacă să bea apă, leul în mers, leul care devorează un negru într-un cîmp de papirus, în general teme de inspirație egipteană dar adaptate unor forme feniciene, avînd în vedere mai ales funcția lor ornamentală. Se observă deci și un proces de laicizare a acestor motive, subordonate unui orizont de cultură și unor exigențe preponderent umane și nu divine, cu toate implicațiile umaniste ce decurg de aici. Principalele grupuri stilistice de artă monumentală în fildeș sînt așazisul *grup Layard,* autentic fenician sau de „stil fenician", cum le numește Barnet, grupul *Loftus,* caracterizat de același ca sirian (la care lipsesc sau aproape lipsesc caracteristici ale artei egiptene), grupul *Arslan Tash,* foarte omogen, de inspirație egipteană, în strînsă analogie cu grupul fenician Nimrud. În fildeșurile feniciene prevalează stilul linear și tendința decorativă.

Din aceeași familie a artelor minore, de caracter decorativ, fac parte *cupele* ce „realizează maxima asimilare a motivelor iconografice..., maxima ornamentare a unor asemenea motive..."[1] și *sigiliile* cu iconografie de asemenea bogată și variată.

În ceea ce privește *arhitectura,* și, în mod particular arhitectura religioasă, modelul de templu rămîne cel al lui Solomon alcătuit din trei părți succesive: vestibulul pătrat, spațiul central dreptunghiular, cu altarul de aur pentru mirodenii și masa de cedru pentru pîinea sfințită și preasfîntul — un spațiu gol, pătrat, întunecos, în care se păstra chivotul sfînt; în jurul templului erau camere pe trei planuri. Datele biblice coincid în cea mai mare parte cu cele rezultate din săpături arheologice. La intrarea în templu erau coloane sau pilaștri. Analogia dintre templul lui Solomon și templul lui Merquart din Tyr — coloană de aur și cealaltă de smarald, precum și capitelurile descoperite în alte centre israelite, „ne face să

[1] Idem, p. 120.

Scanned with OKEN Scanner

credem că și în acest caz centrul de iradiere este Fenicia". [1]

Iată cum înfățișează Herodot acest templu: căutînd informații despre Heracles, despre peregrinările și ipostazele acestuia: „Dorind să culeg știri cît mai limpezi despre acestea, anume de unde se trage el, am plecat cu corabia și la Tyrul fenician, aflînd că acolo se găsește un preacinstit templu al lui Heracles (Merquart la fenicieni). L-am văzut bogat împodobit, cu multe alte odoare, printre care înăuntru se aflau doi stîlpi, unul de aur curat, celălalt din piatră de smarald, care noaptea strălucea cu o puternică lucire". [2] Interesîndu-se de vechimea sa, a aflat că este tot atît de vechi ca și Tyrul, unde Herodot a mai văzut și un alt templu similar.

Vestigii de sanctuare egiptene s-au găsit la Tell Suqas, Sidon, Amrit, Ain el-Hayat. Cel mai bine conservat este cel de la Amrit: o mare incintă, cu un bazin sacru, umplut la origine cu apă, de 48 m lungime și 38 m lărgime pe laturile incintei un portic de pilaștri dreptunghiulari, în centrul bazinului — o capelă cubică pentru păstrarea obiectului cultului. În general sanctuarele feniciene aveau o zonă împrejmuită și cu porticuri, avînd în interior capela sacră. Templele erau ridicate pe o anumită înălțime sau dădeau iluzia înălțimii prin treptele de la intrare ca și prin cele de la intrarea în preasfințitul spațiu sacru.

Mormintele erau vaste încăperi săpate în stîncă, accesibile printr-un puț. Cel mai cunoscut și caracteristic este *mormîntul lui Ahiram,* la Byblos, cu vestitul sarcofag și cu aceleași elemente fundamentale.

Unele morminte se deschid direct în pereții verticali ai puțului sau se prezintă ca un intrînd în stîncă — de exemplu mormîntul lui Eshmunazar la Sidon și multe morminte din Cartagina.

Arhitectura civilă, profană feniciană ne este cunoscută mai ales prin intermediul reliefului asirian. De pildă, pe porțile de bronz ale lui Salmanassar III, ca și în reliefu-

---

[1] Sabatino Moscati, *Lumea fenicienilor*, Editura Meridiane, București, 1975, p. 86.

[2] Herodot, *Istorii*, II, XLIV, p. 153.

Scanned with OKEN Scanner

rile lui Senacherib găsim reprezentări ale Tyrului. În general orașele feniciene erau înconjurate de ziduri, cu turnuri și creneluri, iar la case mici coloane ce străjuiesc ușile de la intrare, după modelul templului. Casele au de regulă două etaje. De altfel și Ingineria feniciană a construcției de case, de poduri și diguri a cunoscut o mare dezvoltare, realizînd adevărate performanțe în ceea ce privește folosirea și integrarea reliefului natural.

Sculptura feniciană a cunoscut și realizări monumentale în piatră — cum ar fi aceea din Sarafand (Sarepta) din care s-a păstrat torsul nud, viril, un fel de fustă în pliuri, susținută de o centură, cu un colan gros în partea superioară a pieptului, de care atîrnă un pandantiv, reprezentînd un zeu sau un suveran — despre care nu știm însă prea multe; dar mai ales opere de mici proporții, din bronz. Se află, în diferite muzee, mici statuete feminine, provenind de la Aleppo, Baalbek, din secolele IX—VII. Alte statuete masculine — cu trăsături accentuate, pînă la deformare, vădind o influență a realismului popular, izvorît din observarea atentă a realității.

Relieful fenician este departe de a avea *valoarea cognitivă* și *estetică* a reliefului asirian. Sabatino Moscati citează o asemenea realizare aflată într-un templu din Sidon: un postament pe care se află o nișă egipteană deasupra căreia se ridică un edicul susținut de doi pilaștri, în edicul două animale, probabil sfincși, care susțin un tron, apoi o arnitrudă compusă dintr-un disc mare solar, cu aripi.[1] Fragmente de asemena reliefuri au mai fost găsite, îndeosebi *stele funerare*, cum este aceea din Amrit ce reprezintă un personaj așezat pe un leu, avînd pe cap ceva asemănător tiarei albe din Egiptul de sus, îmbrăcat cu o fustă scurtă ca la egipteni. Deasupra sa, bolta stelei funerare este împodobită cu un disc solar, cu aripi mari îndreptate în jos. „Leul care stă sub piciorul figurii pășește pe stîncile unui munte, reprezentat simbolic după stilul asirian. Interesul față de acest relief este foarte mare, dacă motivul iconografic continuă, în linii mari, pe cel prezent încă în precedenta

[1] Cf. Sabatino Moscati, op. cit., p. 95.

Scanned with OKEN Scanner

epocă de bronz, de la Ugarit, cu stela zeului fulgerelor, aici taurul a fost înlocuit cu leu, iar fulgerul cu puiul de leu ținut de labele din spate, ceea ce ne duce mai degrabă în mediul anatolic, amprenta egipteană fiind mai puternică decît în orice alt monument". [1]

Dintre stelele funerare mai tîrzii sînt de mare interes cea descoperită la Akziv, avînd în centru o figură schematizată — „idol în formă de sticlă", un motiv iconografic ce se va răspîndi mai tîrziu în tot Occidentul, *stela funerară a lui Yehaumilk* — un dar al regelui făcut templului din Byblos : sub discul solar, regele în picioare, avînd capul acoperit cu un fel de tocă cilindrică, formă tipică perioadei persane, cu barba mare și părul lung pînă la pămînt, oferă o pateră zeiței așezate pe un tron de formă cubică, avînd pe cap simbolul hathoric al discului cu cele două coarne, veșmînt lung, lipit de trup, sceptru înalt în formă de tulpină de papirus în mîna stîngă, cu brațul drept ridicat în sus. Influența egipteană este evidentă și aici. Demne de semnalat sînt și reliefurile descoperite la Arad cu motivul tronului străjuit de sfincși.

„Un relief tipic artei feniciene și teritoriilor ei de peste mare... este relieful de pe sarcofagiile de piatră. Cel mai vechi poate fi socotit cel al lui Ahiram, databil ca monument în secolele XII—XI, în timp ce inscripția este probabil din secolul al X-lea. De formă dreptunghiulară, sarcofagul este fixat pe figuri de lei, așezați pe labe, ale căror trupuri apar în relief pe laturile lungi ale dreptunghiului, în timp ce capetele lor ies în afara sarcofagului. Pe fiecare latură a sarcofagului este sculptată în relief o scenă deasupra căreia se întinde un decor continuu de boboci și de flori de lotus deschiși în jos. Reprezentarea laturilor o constituie scenele de procesiune...". [2] Suveranul (sau poate un zeu) este înfățișat cu o floare de lotus veștejită în mînă, așezat pe tronul străjuit de sfincși înaripați în fața unei mese de care se apropie șapte figuri, purtători de ofrande sau adoratori pe o latură și opt pe cealaltă.

---

[1] Cf. Sabatino Moscati, op. cit. p. 96.
[2] Idem, pp. 99—100.

Scanned with OKEN Scanner

III. Cultura persană preislamică

1. O primă sinteză culturală a civilizațiilor Asiei Anterioare

Este aproape unanim admis că dintre vechile culturi ale Orientului Apropiat, cultura persană se distinge prin caracterul ei de sinteză ; popoarele care au trăit pe podișul Iranului, receptînd cele mai diverse influențe culturale și experimentînd noi formule de cultură, au preluat în chip firesc moștenirea culturală asiro-babiloniană și au creat o punte de legătură cu civilizația europeană. Capacitatea de sinteză pe care au probat-o s-a datorat nu numai poziției lor geografice, dar și faptului că au promovat de timpuriu alte valori, au acordat prioritate valorilor muncii, dreptății și justiției, desigur în limitele în care acestea erau cu putință în condițiile modului de producție asiatic și a despoților orientale. Oricum, violența și cultul violenței nu mai sînt atît de copleșitoare și absolute, ca în imperiul asiro-babilonian de pildă. Și astfel sinteza „care sub asirieni fusese un simplu moment, aici devine o condiție stabilă care cimentează o politică luminată de liberalitate și toleranță". [1]

Îndeosebi perșii își fac intrarea în istorie într-un moment în care era necesară, după tălăzuirile neîncetate ale atîtor etnii și rase, după confruntările războinice sau pașnice ale atîtor state și popoare, o primă încercare de sinteză care să deschidă drumuri noi, care să arunce o punte către ceea ce va fi cultura elenă, iar această încercare de sinteză n-o puteau face nici acele popoare nomade care abia își încropeau primele elemente de cultură proprie, nici acele seminții a căror conducători politici și spirituali le întreținеau o atmosferă de intoleranță religioasă, o falsă conștiință de superioritate de popor ales, cu o atitudine de dispreț față de celelalte popoare. Vechii iudei au reușit să concureze în multe privințe cele mai de seamă culturi ale antichității, dar pentru acest prim mare efort de sinteză era nevoie de

---

[1] Sabatino Moscati, *Vechi imperii ale Orientului*, Editura Meridiane, București, 1982, p. 318.

Scanned with OKEN Scanner

anumite calități spirituale pe care iranienii s-au dovedit a le avea. După cum scria și Tudor Vianu „primii iranieni practicau un cult naturist închinîndu-se focului, soarelui și lunii, pămîntului și apei. Dar după despărțirea lor de inzi și în timpul luptelor seculare cu turanii se constituie acea concepție dualistă asupra lumii întemeiată ca terenul luptei între principiul binelui și al răului, dintre Ormuzd și Ahriman, religia manicheistă cu atîtea repercursiuni în literatura tuturor popoarelor".[1]

Elie Faure spunea că numai perșii, stăpîni pe leagănele civilizației orientale puteau să adune ca într-un ultim elan energiile slăbite ale popoarelor pe care le învinseseră și să încerce un fel de rezumat al sufletului antic, cu 200 de ani înainte de cucerirea lui Alexandru, înainte de a se produce acest contact binefăcător dintre două tipuri de civilizații.

Sub raport etnic, locuitorii podișului iranian și-au spus (s-au considerat) întotdeauna iranieni, iar denumirea de perși le-a fost dată de alții, în speță de greci, așa cum s-a întîmplat cu grecii înșiși care, în vremea lui Homer își ziceau îndeosebi aheeni, argieni, mai tîrziu ei și-au spus eleni, iar romanii — greci. Prin forța tradiției, denumirea de persani s-a impus și s-a păstrat datorită mai ales acelui fond originar de cultură care a rezistat tuturor presiunilor și tuturor impactelor cu alte culturi. Această împrejurare explică și faptul că dintre toate culturile care au aderat la islamism, cea mai pregnantă conștiință a trecutului preislamic și a continuității a avut-o cultura persană. Această continuitate nu se reduce la fapte exterioare, ci rezultă din însăși conștiința iraniană, dintr-o fenomenologie a conștiinței morale și religioase a acestor popoare.

„Protagoniștii istoriei noi sînt populații indo-europene, atestate de mult pe podișul iranian, dar care numai în primul mileniu se determină prin puternice organisme politice și se răspîndesc cu o intensă energie expansivă spre exterior".[2] Este al doilea val al indo-europenilor

---

[1] Tudor Vianu, *Prefață* la *Poeți persani*, Editura Tineretului, București, 1962, p. 5—6.

[2] Sabatino Moscati, op. cit., p. 318.

Scanned with OKEN Scanner

care va reuși să dea un nou impuls istoriei și să pregătească, dincolo de conflicte militare și politice, o posibilă și necesară solidarizare culturală dintre Orient și Occident.

Pe teritoriul Iranului s-au succedat și interferat mai mult straturi și forme de cultură.

2. De la ceramica pictată de Susa la cultura elamită

Fără să se fi descoperit capodopere ale paleoliticului superior și mezoliticului de tipul celor din regiunea franco-cantabrică sau Sahara africană, se poate afirma, în schimb, că au înflorit aici elemente dezvoltate de cultură neolitică și arhaică, începînd cu micile statuete de lut nears — cu sînii proeminenți și într-o poziție de naștere, simbolizînd în mai toate culturile primitive, fecunditatea, figuri de animale de o realizare artistică superioară, și pînă la vestita ceramică de Susa. Dezvoltarea comerțului, numeroase podoabe găsite în morminte, de origini diferite, atestă diversificarea ocupațiilor sedentare și mai ales, agricultura, domesticirea și creșterea animalelor.

Arta picturii ceramice se dezvoltă începînd cu mileniul V și cunoaște de timpuriu o mare varietate stilistică. „Aproape fiecare sat își crea un stil propriu, fiecare în felul său plin de fantezie și mișcare, stilizat și viu, astfel încît produsele acelui mileniu contează printre cele mai importante creații ale artei ceramicii“.[1]

Picturile ceramice cu tonuri închise pe fond deschis, cu o mare bogăție de motive ornamentale geometrice sau zoomorfe (leoparzi, cîini, țapi de munte, capre, oi, vulturi, cocori, scorpioni și pești, șerpi și chiar oameni reduși la esențial). Una din regiunile cele mai fertile a fost desigur aceea de pe coasta Golfului Persic, în regiunea orașului Susa.

De la formele primitive, ceramica a cunoscut o dezvoltare cu totul remarcabilă datorită unor schimbări

[1] Burchard Brentjes, *Civilizația veche a Iranului*, Editura Meridiane, București, 1976, p. 20.

Scanned with OKEN Scanner

mai adinci ce s-au produs în societatea timpului. După ceramica pictată care s-a dezvoltat un întreg mileniu, a apărut celebra ceramică monocromă, o adevărată industrie a olăritului, cu ateliere de artiști profesioniști, cu acea ceramică ce a constituit motive de mîndrie pentru Susa și a creat o mare faimă. Este civilizația Elam-ului a cărui ceramică policromă a fost una dintre cele mai cunoscute pentru ornamentația bogată și măiestria reprezentării de animale.

Tăbliţele de lut găsite la Susa atestă o viață economică înfloritoare, încheierea a numeroase contracte comerciale ; au existat și perioade de decădere culturală a regiunii, îndeosebi în timpul domniei guteilor, iar mai tîrziu, datorită jefuirii și devastării Elam-ului de către kassiți, dar momentele de renaștere surveneau de îndată ce vremurile deveneau mai calme, mai propice dezvoltării economice.

Odată cu trecerea la civilizația urbană, pictura ceramică pierde din bogăția coloristică și vivacitatea de la început. Pe lîngă Susa, apar și alte orașe (Akran, Aratta) ce rivalizează și intră chiar în conflict cu vechile orașe sumeriene, cum aflăm dintr-o epopee datînd din prima jumătate a mileniului III, păstrată fragmentar într-o copie din veacul XVIII î.e.n. și în care se „relatează încercarea lui Enmerkar, suveranul sumerian al Eridu-lui și Uruk-ului, de a supune orașul de munte Aratta“.[1] Importanța acestei epopei constă tocmai în faptul că ea transfigurează stări istorice concrete, relații pe multiple planuri între vechi regate iraniene și sumeriene. Din păcate scrierea ideografică protoelamică de la Susa nu a evoluat ca acea mesopotamiană spre o scriere cuneiformă și nu a putut fi încă descifrată. Trebuie să ne mulțumim cu numeroasele imagini de pe peceți sau sigiliile din Susa care ne înfățișează nu numai demoni, ființe fantastice cu aspect înfiorător, dar și scene de război, scene de muncă și de viață cotidiană, o viață socială în care a intervenit diferențierea socială, exploatarea. Această stare de lucruri coincide cu ceea ce relatează epopeea menționată unde se deplînge în ter-

[1] Burchard Brentjes, op. cit., p. 26.

Scanned with OKEN Scanner

meni alegorici o vreme trecută. „A fost cîndva o vreme cînd nu existau nici șerpi, nici scorpioni / Nu exista hienă /, nu exista leu, / nu exista cîine sălbatic, / nu exista lup, / nu exista nici teamă, nici teroare / Omul nu avea dușmani...“. [1]

Prima cultură mai importantă a fost creată de elamiți, popor care nu era de origine iraniană, dar a exercitat o influență sensibilă asupra secolelor următoare. Civilizația Elam-ului a durat două milenii (2500—740), s-a dezvoltat în strînsă legătură cu cea asiro-babiloniană, dar cu propriile ei elemente de originalitate. În acest timp, manifestări de viață culturală s-au produs cu precădere, în anumite zone prielnice : pe pantele munților Zagros, unde existau condiții de organizare mai avantajoasă a vieții.

Religia elamiților era una din religiile din care reținem mai cu seamă *cultul zeiței suverane a cerului* și *cultul șarpelui.*

O dezvoltare culturală bogată s-a produs și pe cîmpia Gorganului, unde întîlnim ceramică de fond roșu cu motive negre care a fost mai tîrziu înlocuită progresiv de ceramica monocromă cu suprafață netedă.

Să mai amintim printre străvechile culturi care au precedat crearea noului imperiu pe aceea din *Urartu,* ai cărei protagoniști au fost predecesorii armenilor.

O caracteristică a culturii elamite este rolul privilegiat al femeilor, căruia îi corespunde un ideal de *frumusețe feminină.* „Statuete ale zeității-mame din Susa, reprezentată goală, și datînd cam de la mijlocul mileniului doi, o arată cu coapse și antebrațe excesiv de dezvoltate, cu un obraz fin sub o coafură sofisticată. Figurile sînt încărcate de podoabe, pentru a sublinia bogăția zeiței reprezentate“. [2]

În concordanță cu o religie naturistă, specifică popoarelor de cultivatori, agricultori și păstori, pentru care principiul fecundității are o importanță excepțională, s-au confecționat acele statuete feminine răspîndite în tot bazinul mediteranian, avîndu-și modelul în Meso-

---

[1] Idem, p. 29.
[2] Apud idem, p. 41.

Scanned with OKEN Scanner

potamia și Persia. În general arta elamită se caracterizează printr-un gust rafinat în redarea figurilor de animale (este mai ales o artă animalieră).

Arhitectura religioasă s-a dezvoltat în Elam, în regiunea Susa, sub influența ziguratului mesopotamian; astfel la cîțiva kilometri de Susa s-au descoperit ruinele unui mare templu în cinci trepte (din care s-au păstrat trei) cu numeroase încăperi și obiecte prețioase: figurine de aur și argint, vaze, recipienți de metal, numeroase obiecte de artă capturate din Sumer și Akkad — în primul rînd stela lui Naram-Sin, stela codicelui lui Hammurabi.

Săpăturile arheologice au mai scos la iveală un palat regal, o serie de opere de artă — îndeosebi statuia reginei Napir-Asu, soția lui Untaș-Napirisu care a dat numele uneia dintre cele mai strălucite perioade de cultură ale acestei civilizații — operă apreciată ca „cea mai mare statuie de metal turnată într-o singură bucată, a Orientului Antic...“.[1] Este o statuie din bronz masiv, căreia îi lipsește capul, „Această unică statuie a unei regine din Asia anterioară subliniază rolul femeii elamite în societate“.[2]

Cultura elamită, gravitînd în jurul capitalei Susa, a fost tot atît de veche ca și rivala sa babiloniană; creație a unui popor care a coborît, se pare, din munții Zagros. Deși elamiții posedau încă de la începutul mileniului III propria lor scriere, pictografică, încă nedescifrată, cunoaștem cîte ceva din cultura lor mai mult prin intermediul unor surse străine și a descoperirilor arheologice. Vechea elamită din inscripții pe piatră este cunoscută doar indirect, cu ajutorul unei scrieri împrumutată de la sumerieni. După eliberarea de dominația akkadiană, elamiții s-au dovedit buni organizatori, au știut să creeze instituții eficiente și au stabilit o linie de succesiune dinastică, bazată pe fratriarhat — fratele mai mic și nu fiul este moștenitor. Este perioada care coincide cu puterea kassiților asupra Babilonului, a căror dominație elamiții au trebuit s-o înlăture. A urmat perioada cla-

[1] Burchard Brentjes, op. cit., p. 48.
[2] Idem, p. 49.

Scanned with OKEN Scanner

sică a unei civilizații strălucite, ajungînd pînă la a deveni ei stăpînii Babilonului, pînă la cucerirea lui Nabucodonosor, cel care — cum am văzut — a deschis o nouă epocă de renaștere a Babilonului. A mai urmat o scurtă perioadă de renaștere elamită, afirmarea viguroasă a mezilor și cucerirea din 740 prin atacul lui Assurbanipal care a încheiat definitiv istoria acestui popor.

3. Bronzurile de Luristan ; manneii, mezii și sciții — etnii pregătitoare, de tranziție

Un alt strat și o altă formă de cultură, descoperită în zona Hasanlu — provincia iraniană Azerbaidjan — datînd din secolele XI—IX î.e.n., este cea a *manneilor :* ruinele unei citadele fortificate, în incintă un palat ale cărui săli erau împodobite cu coloane și adăpostind numeroase comori, templul cu acoperișul susținut de asemenea de coloane, așa-numita „casă a perlelor“ deoarece în molozul ruinelor sale s-au descoperit numeroase perle. Pe un pocal de argint relieful ornamental înfățișează scene de luptă și de vînătoare. Acest statcetate, în care s-au descoperit și alte comori de artă ornamentală și bijutieră, a fost distrus, incendiat de năvălitori veniți dinspre nord. Astfel dintr-un masiv muntos iese bustul unui zeu al munților ; muntele, avînd îndărăt o coadă terminată cu trei capete de cîini, este purtat în spinare de un leu, ghemuit parcă pentru salt.

În spatele zeului muntelui stă în picioare pe doi berbeci o femeie goală cu manta pe umeri, lîngă ea se află un războinic cu arcul relaxat iar în fața lor doi bărbați tineri trîntesc la pămînt un uriaș bărbos.[1] În afară de ceea ce ne spun direct sau prin analogie cu arta mesopotamiană nu putem descifra simbolica acestor imagini deoarece de la mannei nu a rămas nimic scris.

Din aceeași perioadă și aparținînd aceluiași grup etnic de călăreți aparțin de asemenea *bronzurile de Luristan,* de o extraordinară fantezie, o artă de mare

[1] Cf. Burchard Brentjes, op. cit., p. 56.

rafinament ceea ce ar putea să constituie baza meșteșugului făurarilor sciți și iranieni de mai tîrziu.

Istoria politică, mai puțin cea culturală („Pînă acum nu cunoaștem nici un document și nici o inscripție medică. Săpăturile nu au putut descoperi încă nici un mormînt și nici o așezare care să fi aparținut mezilor“ [1],) înregistrează o scurtă perioadă de glorie a mezilor, unul din triburile iraniene care — după relatările lui Herodot — au creat, sub Daiakku (Deiokes) un imperiu cu capitala la Ecbatana, apreciat ca „prolog al noii istorii“ și atingînd punctul culminant sub regele Ciassar (în alte transcripții grecești Cyaxares).

Mezii au fost aceia care au făcut să dispară de pe scena istoriei statul asirian și Urartu, dar au fost apoi ei înșiși asimilați de perși.

Mezii, avînd încă o organizare tribală, vorbeau un dialect din nord-vest, dar nici ei, ca și elamiții, nu au lăsat documente scrise. Putem să ne facem o idee despre limba lor tot prin intermediul unor transcrieri făcute de Herodot și prin influența exercitată asupra vechii persane. Herodot citează teogonii recitate de poeți și de magii mezi de curte. Practicau cultul solar. Arta e foarte puțin cunoscută — prin cele trei morminte rupestre, a căror atribuire e nesigură. Mult mai bine cunoscută este arta sciților care umple o întreagă epocă din istoria Iranului, a statului Urartu și chiar a perșilor din epoca ahemenizilor.

Dealtminteri, armatele sciților au ajuns pînă în Asia Mică și la granițele Egiptului, obligat să plătească bir, cu regatul din Assur au realizat o încuscrire dinastică. Centrul lor politic a fost descoperit întîmplător abia în 1947, în apropierea orașului Sakkit (de la Suka, cum le spuneau iranienii sciților). A fost descoperit aici unul din cele mai bogate tezaure de artă ce aparținuse sciților, mai ales în mormîntul unui rege scit. După ce mezii s-au eliberat de sciți, o parte a acestora s-a retras prin trecătorile Caucazului, oferind istoriei exemplul unei etnii

---

[1] Burchard Brentjes, op. cit., p. 71. Această apreciere nu este unanim împărtășită. Unii le atribuie fără certitudine cîteva morminte, cu reliefuri interesante din punct de vedere religios.

Scanned with OKEN Scanner

nomade care nu s-a putut sedentariza și statornici ca o entitate națională de sine stătătoare, ci doar prin simbioză și asimilare cu alte popoare.

4. Cirus cel înțelept — întemeietor al Imperiului persan

Mai presus însă de toate aceste etnii care au strălucit o clipă pe firmamentul istoriei, s-a ridicat puterea năvalnică, catalizatoare a perșilor.

Cel care a unificat Iranul și a creat marele Imperiu persan a fost Kuraș II, denumit de greci Kyros și care în conștiința europeană s-a impus ca Cirus, întemeietorul dinastiei Achemenizilor, „cel mai de seamă cuceritor pe care și-l amintește istoria Orientului antic"; [1] a păstrat Ekbatana, capitala mezilor ca reședință imperială, pînă cînd a pus să se construiască o nouă reședință regală Pasargadai, termen pe care Herodot îl derivă de la tribul perșilor, denumiți Pasargadi și a cărui ramură principală ar fi fost Achemenizii. Dar marele său merit nu este doar acela de a fi creat un imperiu — ultimul mare imperiu al antichității orientale și înaintea celui al lui Alexandru — ci de a fi dus o politică înțeleaptă: începînd cu deplina egalitate a perșilor și mezilor și pînă la respectarea obiceiurilor și tradițiilor locale ale tuturor țărilor cucerite. Acordarea unor largi autonomii provinciilor a contribuit în mult mai mare măsură la dezvoltarea lor economică și culturală și la unitatea imperiului decît o politică de forță, bazată pe violență. Tocmai „afirmarea principiului moral, toleranța ridicată la grad de sistem și dezvoltată mai departe adecvat, coexistența devenită obiectiv dincolo de necesitatea politică, toate acestea dovedesc pe de o parte, un bine determinat nivel de inteligență, de etică și o libertate concretă...". [2]

Este ceea ce explică succesul atît de rapid al lui Cirus pe care popoarele cucerite îl primeau de fapt ca

---

[1] Sabatino Moscati, *Vechi imperii ale Orientului*, p. 320.
[2] Idem, ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

pe un eliberator fiind chiar socotit ca succesor al regilor asirieni și akkadieni.

Babilonul, Siria, Fenicia, Palestina, Arabia de Nord au devenit componente ale imperiului persan. Sciții stepei euroasiatice au rămas în afara granițelor sale, fiind permanent în conflict cu imperiul. Cirus cel Mare este cel ce i-a eliberat pe evrei din robia babiloniană și le-a dat posibilitatea să se întoarcă în țara lor. Aceasta explică faptul că marele rege a fost atît de mult lăudat în Vechiul Testament.

Căderea Babilonului a avut loc în anul 539 și constituie una din faptele de glorie ale acestui rege, socotit întemeietorul statului persan.

Hegel scria că „Imperiul persan a fost un imperiu în sensul modern. Într-adevăr el se compunea dintr-o mulțime de state care, deși dependente, își păstrau individualitatea proprie, moravurile și drepturile lor. Legile cu caracter general, cărora li se supuneau toate aceste state, nu s-au atins de particularitățile lor ci, dimpotrivă, le-au apărat și păstrat astfel încît fiecare dintre popoarele care compuneau întregul și-au menținut forma proprie de constituție". Astfel încît „stăpînirea persană se-ntindea peste o mulțime de națiuni, lăsînd însă fiecăreia particularitatea sa".[1] Și Hegel subliniază mai departe ce semnificație are această politică dacă avem în vedere că pînă la Cirus „asiaticilor nu le este dat să împreune independența, libertatea, forța echilibrată a spiritului cu cultura, cu interesul pentru preocupări multilaterale și cu cunoașterea plăcerilor vieții".[2]

Palatul regal și guvernamental construite sub Cirus în noua capitală se deosebesc cu totul de cele elamite, în primul rînd prin acea imensă sală de coloane, prin porticul dreptunghiular de la intrare, celebrul relief al geniului cu patru aripi și o coroană egipteană pe cap pe ancadramentul porții.

---

[1] Hegel, *Prelegeri de filosofie a istoriei*, Ed. Academiei, 1968, pp. 180—181.

[2] Idem, p. 181.

Scanned with OKEN Scanner

Cirus și-a pierdut viața în lupta cu massageții care trăiau în munți, o parte din ei în șesuri, iar o altă parte în mlaștinile fluviilor și în insulele din aceste mlaștini.

După spusele lui Herodot : „Prin urmare, spre apus, marea această numită Caspica, este străjuită de Caucaz, iar spre soare-răsare se întinde cît vezi cu ochii o cîmpie nemărginită. Din această cîmpie nemărginită cea mai mare parte o stăpînesc massageții, împotriva cărora avea de gînd Cirus să pornească". [1] Herodot scrie mai departe că domnia acestora o deținea o femeie, Tomuyris. Cadavrul regelui ucis a fost răscumpărat de perși și depus într-un mausoleu lîngă Parsagadai, găsit încă în bună stare de Alexandru. După descrierea lui Strabon se afla aici o lectică de aur, o masă cu tacîmurile necesare, o cadă de baie de aur, îmbrăcăminte, bijuterii cu pietre prețioase.

„Mormîntul lui Cirus, așa cum s-a păstrat pînă în ziua de azi, constă dintr-o casă de piatră cu fronton, care se ridică pe o terasă în șapte trepte. Este înconjurat de un cimitir islamic și de o moschee din secolul al XII-lea al erei noastre, ceea ce împiedică efectuarea de săpături în jurul mormîntului". [2]

5. „Epoca de aur" a culturii persane

Dacă întemeietorul imperiului persan a fost Cirus, cel care l-a organizat, îmbinînd forța cu înțelepciunea a fost Darius. El este, de fapt, marele organizator al acestui imperiu imens prin legile instituite, prin reformele administrative și financiare, prin instituirea monedei de aur, prin standardizarea măsurilor și greutăților, prin stabilirea valorii metalelor prețioase și dezvoltarea căilor de comunicație, între altele Canalul de Suez, într-un cuvînt, prin întreaga sa operă de construcție și reconstrucție.

Țara a fost organizată în satrapii, după modelul provinciilor asiriene, întărite printr-un control foarte strict

---

[1] Herodot, *Istorii*, I, CCIV, ed. cit., pp. 110—111.
[2] Burchard Brentjes, *Civilizația veche a Iranului*, p. 79.

al administrației centrale. Inspectorii centrali, care veneau în fiecare an, erau „ochii și urechile regelui" ; trei înalți funcționari ai satrapiei — trezorierul, secretarul și comandantul garnizoanei erau plasați direct sub ordinele regelui pentru a împiedica ceea ce totuși pînă la urmă n-a putut fi împiedicat : tendințele centrifuge ale acestor satrapi care dispuneau ei înșiși de o curte și de o viață princiară destul de independentă pentru a justifica veleități de nesupunere și autonomie totală.

Oricum, este cert că pentru un imperiu atît de mare era o chestiune esențială, o rațiune de existență și de continuitate, o organizare internă cît mai bine pusă la punct, ceea ce a întărit coeziunea internă a statului. Spre a înlesni comunicarea dintre aceste satrapii a fost creat un sistem poștal bine organizat, cu călăreți de poștă ce parcurgeau cam 300 km pe zi, s-au construit șosele între toate centrele mai de seamă ale imperiului.

Darius era descendent dintr-o altă ramură ahemenidă și a trebuit să lupte pentru tron, să-l ucidă pe uzurpatorul Gaumata magul, care se înscăunase rege după moartea lui Cambise, fiul lui Cirus. Într-o inscripție care înfățișează aceste evenimente și legitimează noua domnie prin referire la protecția lui Ahura Mazda, zeul predicat de Zarathustra, se spune între altele :

„Eu sînt Darius, marele rege, regele regilor, rege al Persiei, rege al tuturor pămînturilor, fiul lui Istaspe, nepot al lui Arsam, ahemenidul. Regele Darius spune astfel : regatul care a fost răpit familiei noastre, l-am restaurat eu și i-am restabilit temelia. Am reconstruit așa cum erau la început sanctuarele pe care Gaumata Profetul le distrusese. Am restituit poporului pășunile și turmele, bunurile și locuințele pe care Gaumata i le luase. Am restabilit temelia națiunii, în Persia, în Moezia și în toate celelalte provincii. Am adus înapoi tot ce fusese răpit. Am îndeplinit toate acestea cu ajutorul lui Ahura Mazda". [1]

---

[1] R. G. Kent, *Old Persian Grammor, Texts Lexicon*, New Haven, 1950, apud Sabatino Moscati, *Vechi imperii ale Orientului*, p. 322.

Scanned with OKEN Scanner

Ca și Cirus, Darius se străduia să respecte autonomia cultural-religioasă a comunităților locale pentru a evita lupte și conflicte religioase, ceea ce nu a reușit. A izbutit însă să înfrîngă rezistențe, coaliții, opoziții.

Darius a construit și o nouă capitală, în inima țării-mume, Parsa — *Persepolis* — „orașul perșilor", pe versantul muntelui, o terasă uriașă de aproximativ 125 000 m² la care se ajungea cu ajutorul unor trepte duble. Palatul (sau palatele) de pe această terasă de la Persepolis respectă stilul construcțiilor de la Parsagadai, dar sînt superioare ca proporții și fast. Sala tronului, de exemplu, are o latură de 75 m, cu 36 coloane splendide de 20 m înălțime, trei portice cu cîte 12 coloane de 19 m înălțime. Asemenea săli erau numite Apadana. Urcușul spre marea sală cu colonade — *Apadana,* este împodobit cu reliefuri în care putem distinge delegații ale diferitelor popoare cu tributele de serbare a anului nou, gărzi medo-perse, susieni cu o leoaică îmblînzită și cu puiul ei, armeni cu un cal și o cană ale cărei toarte au formă de grifoni înaripați, arienii aduc cămile cu două cocoașe și blănuri, trimiși saki poartă brățări ce se termină cu capete de animale, arabii aduc un dromader.

Epoca lui Darius este socotită ca epoca de aur a istoriei persane vechi. Inscripțiile de pe monumentele sale i-au perpetuat figura ca a unui om drept, care-i proteja pe cei săraci, pe văduve, pe orfani, deși nu trebuie să ne facem iluzii cu privire la viața popoarelor subjugate de perși sau a unor clase producătoare din imensul imperiu sclavagist și despotic. Nici un individ, nici un organism colectiv nu împărțea cu el puterea și nu exercita vreun control asupra felului cum o aplică. El deținea puterea de la zeul suprem, căci așa cum se spunea într-o inscripție, Ahura Mazda a creat cerul și pămîntul, l-a creat pe om și fericirea sa, l-a făcut pe Darius rege și i-a oferit marele și bogatul regat. Lui Darius i se atribuiau virtuți ce izvorau din însăși concepția religioasă zoroastristă, el însuși spunea într-o inscripție că a iubit justiția și a urît minciuna, că a dorit ca nici o nedreptate să nu se facă văduvelor și orfanilor. „L-am pedepsit sever pe mincinos, dar pe cel ce muncește l-am răsplătit". Darius a fost considerat

Scanned with OKEN Scanner

modelul războinicului activ, care trăia împreună cu nobilii săi, față de succesorii săi se bucura de oarecare popularitate. Dealtminteri, în comparație cu aceștia, figura sa a fost întrucîtva idealizată, chiar și la greci, ca în tragedia *Perșii* de Eschil, unde Xerxes în înfrîngerea sa catastrofală este opus operei și politicii tatălui său.

În imperiul ahemenizilor vechea artă orientală a gravării sigiliilor cilindrice cunoaște o ultimă înflorire. Noul suport pentru scris care începuse să se impună, papirusul, făcea inutile sigiliile cilindrice, cu care se imprima pe tăbliță de lut. Numai în centrul Elam-ului și în Mesopotamia se mai scria pe lut. În Siria, Palestina, Egipt și Asia Mică nu se mai folosea decît cerneala și papirusul pentru notarea informațiilor... Capodopere deosebite sînt sigiliile regale cilindrice. Dealtfel persanii aveau patima colecționării de imagini produse cu ajutorul sigiliilor". [1]

În relieful persan, animalul cel mai frecvent întîlnit este taurul. Dealtminteri arta ahemenidă se caracterizează prin înnobilarea stilului animalier, „întemeiat pe amestecul unor motive scitice, medice și asiriene". [2] Sculpturile și reliefurile din palatul lui Darius trădează influențe asiriene și egiptene, ca în reprezentarea unor ființe hibride sau a lui Darius în luptă cu leii. Din acest palat se dădea în cel al haremului, iar alături se afla casa tezaurului în care un relief îl reprezenta pe Darius împreună cu prințul moștenitor Xerxes.

La cîțiva kilometri de Persepolis se află mormîntul săpat în stîncă al lui Darius : o cruce uriașă al cărei braț formează fațada unui palat cu patru coloane și o poartă ce duce la camerele mortuare ; deasupra acesteia, tronul cu reprezentările popoarelor supuse. „Pe tron regele stă înaintea unui altar al focului, iar deasupra plutește Ahura Mazda. În cîmpie, drept în fața porții mormîntului, se ridică un turn pătrat, asemănător cu cel din Pasargadai, un templu al focului în formă de turn de locuit". [3]

---

[1] Burchard Brentjes, *Civilizația veche a Iranului*, p. 110.
[2] Idem, p. 112.
[3] Ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

Palatul din Susa era de cu totul altă factură stilistică, inspirat de modelul babilonian, cu tauri înaripați, lei și ostași persani.

Dispunînd de un mare imperiu, perșii și-au putut îngădui nu numai o concepție artistică originală stilistic, dar și o preocupare pentru durabilitatea, perenitatea operelor lor, prin aducerea și folosirea unor materiale dintre cele mai rezistente și felurite. Într-o inscripție, Darius înfățișează astfel construcția palatului din Susa :

„Lemnul de cedru a fost adus dintr-un munte numit Liban... Lemnul yaka a fost adus din Gandara și din Carmania. Aurul folosit aici a fost adus din Sardes și din Bachtriana. Piatra folosită aici, lapislazuli și cornul au fost aduse din Sogdiana. Turcoaza folosită aici a fost adusă din Corasruia. Argintul și abanosul au fost aduse din Egipt. Ornamentarea cu care a fost împodobit zidul a fost adusă din Ionia. Fildeșul aici întrebuințat a fost adus din Etiopia, din Sind și din Arachosia. Coloanele de piatră aici folosite au fost aduse dintr-un sat numit Abirada, în Elam. Tăietorii care au lucrat piatra erau ioni și ardesieni. Aurarii care au lucrat aurul erau mezi și egipteni. Tîmplarii erau sardesieni și egipteni. Zidarii erau babilonieni. Împodobitorii zidurilor erau mezi și egipteni“. [1]

Se confirmă aici minunat acele cuvinte ale lui Elie Faure că perșii s-au străduit să adune, să facă lucrare nouă, cu ținta de a obține noi comori de artă, energii spirituale-constructive risipite ale Orientului. În acest caz, continuitatea nu poate fi negată, dar nici originalitatea (ca sinteză nouă) — așa cum se poate observa în construirea palatelor imperiale care trebuiau să sugereze nu numai puterea politică a imperiului, dar și exigențe de ordin estetic în tendința decorativă, în forma capitelului și mai ales în pădurea de coloane cu rol de susținere al marilor săli hipostile.

Însemnătatea lui Darius în istorie nu este deci doar aceea de cuceritor, ci mai ales de constructor. Ultimele sale expediții în Tracia, în ținuturile sciților și în Grecia

---

[1] Apud Sabatino Moscati, *Vechi imperii ale Orientului*, p. 333.

Scanned with OKEN Scanner

au eșuat, ba chiar n-a lipsit mult ca Darius să împărtășească soarta lui Cirus.

Așa cum s-a întîmplat și cu alte mari imperii din istorie, momentul culminant atins sub Darius a însemnat și începutul declinului său. Oricît talent militar, politic și organizatoric ar fi dovedit marele rege, oricîtă înțelepciune ar fi arătat în respectul unor cutume și tradiții locale, el nu putea să stingă flacăra luptei pentru libertate și independență, nu putea să ucidă dorul, voința de neatîrnare a popoarelor subjugate. Chiar înainte de moartea lui Darius s-a răsculat Egiptul. El i-a lăsat fiului său Xerxes „un uriaș tezaur de stat și un imperiu foarte bine organizat“,[1] dar și germenii descompunerii pe care acesta a făcut totul ca să-i amplifice și agraveze. Dezastruoasă a fost mai ales, cum se știe, expediția în Grecia. Într-o inscripție acest rege apare, evident, cu totul altfel decît figura unui tiran crud, dar nu lipsește nici aici ceea ce aș numi cultul violenței și practica intoleranței, sub masca religiei zoroastriste care, la origini, vădea unele tendințe umaniste :

„Ahura Mazda este marele zeu care a creat pămîntul, cerul, omenirea, pacea pentru oameni, care a făcut pe Xerxes rege, singurul rege al celor mulți. Eu sînt Xerxes, marele rege, rege al regilor, rege al regiunilor cu multe limbi, rege al acestui întins pămînt, fiu al regelui Darius, ahemenidul...

Așa spune regele Xerxes : Cînd am ajuns rege, au existat cîteva regiuni care s-au revoltat. Dar Ahura Mazda m-a ajutat, și sub umbra lui eu le-am supus și le-am readus la vechea lor condiție. În plus, au existat regiuni care venerau pe zeii răi... dar sub umbra lui Ahura Mazda eu am dezrădăcinat templele zeilor săi și am poruncit ca ei să nu mai fie adorați“.[2]

Xerxes a murit asasinat, ceea ce nu numai că nu a restabilit echilibrul interior al imperiului, dar l-a făcut și mai precar. Nu-i putem nega acestui rege capricios și nehotărît și unele vocații constructive : a continuat să

---

[1] Burchard Brentjes, *Civilizația veche a Iranului*, p. 114.
[2] Pritschard, *Texts*, pp. 316—317, apud Sabatino Moscati, *Vechi imperii ale Orientului*, p. 324.

Scanned with OKEN Scanner

dezvolte orașul sfînt — Persepolis, a terminat Apadana și un harem nou, o sală de festivități cu zece șiruri de cîte zece coloane ce susțin plafonul și dau o copleșitoare impresie de măreție și frumusețe monumentală.

A urmat, cum se știe, ruina rapidă a imperiului și cucerirea lui Alexandru — care — pe plan militar a fost ca o explozie vremelnică, dar durabilă în sfera culturii, deoarece seleucizii cărora din marele imperiu a lui Alexandru, le-a revenit Iranul, au reușit o vreme să continuie opera de cultură a lui Alexandru, procesul de elenizare — favorizat și de acea caracteristică amintită a culturii persane: spiritul de sinteză, receptivitatea față de alte valori, extraordinara capacitate de absorbție a acestui popor față de valori culturale străine care i se potriveau sau erau în stare să răspundă unor aspirații proprii. Desigur, expansiunea lui Alexandru poate fi supusă unor judecăți de valoare critice, poate fi condamnată din punct de vedere a ceea ce s-a numit mai tîrziu dreptul ginților, dar încercarea sa de a uni Occidentul cu Orientul a avut totuși o semnificație profundă. Marea sa lecție pe care o vom analiza mai pe larg într-un alt volum a fost o replică anticipată împotriva acelor europocentriști care săpau o prăpastie între cele două mari tipuri de cultură și civilizație.

După moartea sa, imperiul persan a trăit multe secole o existență precară, mereu amenințată, supus continuu unor valuri năvălitoare sau unor conflicte care i-au primejduit, nu o dată, independența și integritatea: sciții, partii, romanii, pînă la cucerirea arabă și islamizare. Dar o civilizație milenară ca cea persană nu putea fi înghițită pur și simplu sau anihilată de cucerirea arabă și de extinderea Islamului. Islamizarea Persiei, observa Virgil Cândea, era superficială și orice prilej a fost folosit pentru redobîndirea independenței. Nu este întîmplător faptul că în Iran s-a dezvoltat cu precădere o ramură mai plebeiană — ca să nu spun populară și revoluționară a Islamului — cea șiită, opusă tradiției lui Omar, cuceritorul arab al Persiei. Convertirea Persiei la Islam nu a atras după sine absorbirea ei totală la noua religie, așa cum s-a întîmplat cu țările mediteraneene ale Asiei Anterioare. Într-un fel, s-ar putea spune chiar că, prin

Scanned with OKEN Scanner

universalismul său, Islamul a ajutat Persia să se descopere și să se definească mai bine în raport cu alte culturi, să-și vitalizeze și reproiecteze sensibilitatea națională, energiile latente ce păreau stinse după secole de declin. Cert este că noua situație istorică aduce cu sine o apreciabilă infuzie de dinamism și inițiativă istorică creatoare chiar și în ceea ce privește salvarea fondului bogat de cultură originară preislamică într-un moment în care nori amenințători se iveau mereu la orizont. Însăși ideea de a întocmi o cronică istorică a suveranilor persani este pornită din preocuparea de a valoriza aceste tradiții. La aceasta a contribuit și marea lor capacitate de asimilare a unor influențe străine. Herodot care ne-a lăsat informații prețioase despre multe din popoarele antice spunea că dintre toți oamenii din lume, perșii sînt cei mai dispuși să primească obiceiuri străine și ei au primit într-adevăr valori culturale de mai mare pregnanță.

Acest spirit deschis, receptiv al culturii persane se vede mai ales în religie și în artă ; concepția lor despre lume este mai puțin arhaică, valorile rațiunii și ale inimii încep să precumpănească față de pornirile brutale către violență și cotropiri distrugătoare. O civilizație incomparabil mai blîndă în raport cu violența fără seamăn a vechilor asirieni. Chiar succesorii lui Cirus nu persecută și nu impun nicăieri pe zeii proprii prin forță. Peste tot cultele, chiar și atunci cînd e vorba de elogierea noilor stăpîni, se fac în spiritul religiilor locale. Și dacă multă vreme lumea antică a cunoscut doar cu titlul de excepție intoleranța religioasă, aceasta s-a datorat și exemplului dat de perși.

Raportînd cultura persană la predecesori și apreciind contribuția sa specifică, putem reține ca o concluzie:

„Desigur, funcția iranismului antic rămîne specială în *sectoarele istoriei și ale religiei*. Din punct de vedere istoric, liberalismul tolerant, care face din popoare diferite un imperiu armonios, are reflexe de o importanță incalculabilă în păstrarea civilizației". [1]

[1] Sabatino Moscati, op. cit., p. 337.

6. Avesta și evoluția limbii persane

Vechea literatură a Iranului nu cuprinde alte capodopere decît *Avesta*, îndeosebi acele texte primare atribuite lui Zarathustra însuși — *Gatha*. Însăși limba persană a evoluat. Vechea persană folosind scrierea cuneiformă și descifrată abia în sec. XIX, a servit doar pentru a grava inscripții. Era o scriere silab-alfabetică derivată din akkadiană, cu 37 semne și cu scriere de la stînga la dreapta. Cea mai mare parte a acestor inscripții provin de la Darius și sînt însoțite de alte două versiuni — akkadiană și elamită. Deși fără o valoare literară notabilă, ele alcătuiesc documente epigrafice importante din punct de vedere istoric și lingvistic.

Limba persană medie — pehlevi (pahlevîk) din nord deosebită de parsîk sau limba Persideri, este limba scrierilor mazdeene. *Pehlevi literar* „este limba majorității textelor zoroastriene. De fapt, este persana medie, dar cu o mulțime de cuvinte împrumutate din partea mijlocie. Există de asemenea în această limbă un mare număr de traduceri și adaptări ale textelor avestice". [1] Limba pehlevi — după cum ne informează autori musulmani care o cunoșteau încă — a dispărut; ei au tradus anumite fragmente morale în arabă și au încorporat esențialul unor tradiții epice în mari poeme cum ar fi Sah Namé. Excepție face *Memorialul lui Zarer*, o narațiune poetică în parte versificată despre un episod al războiului lui Višstasp, primul campion al zoroastrismului și despre Ardasir, fondatorul dinastiei sasanide. Puținele documente care ne-au rămas în limba pehlevi, deși fără calități literare remarcabile, ne configurează tabloul moral și istoric al Iranului preislamic". [2]

La acestea se mai adaugă: *sogdiana*, o limbă iraniană mijlocie, vorbită între Oxus și Jaxarte, care devine mai tîrziu o limbă literară și comercială; *ossetina*,

---

[1] G. Widengren, *Les religions de l'Iran*, Payot, Paris, 1968, pp. 17—18.

[2] Cf. J. de Menasce, în *Encyclopedia Universalis*, p. 807, vol. 12.

Scanned with OKEN Scanner

descendentă modernă a dialectelor vorbite în sudul Rusiei și Caucaz la iranienii de nord.

Această scriere folosea de fapt două alfabete : persana medie propriu-zisă cu litere distincte, folosită la inscripții rupestre oficiale, sau la monezi și alfabetul part. Dintre inscripții celebre sînt cele rupestre ale primilor sasamizi care sînt bilingve (partă și pehlevi) sau trilingve (partă, pehlevi și greacă).

Cea mai mare parte a cărților ce alcătuiesc gloria literară a lumii persane sînt posterioare pătrunderii islamice, cu excepția unor exegeze avestice autorizate : de exemplu cartea a IX-a din *Denkart,* numită a celor o mie de capitole, care traduce și rezumă vechi documente pierdute din *Gatha,* sau cartea a VIII-a care ne instruiește asupra organizării și conținutului tuturor părților corpului avestic din care au fost păstrate foarte mici fragmente ș.a.m.d.

Persana ca prelungire actuală a dialectului mediu persan este o limbă literară care, ca și cea pehlevi literară a împrumutat multe cuvinte din parta medie ca și din alte idiomuri, îndeosebi sogdian.

Limba persană nouă are o anume muzicalitate interioară care o face încîntătoare, lăsînd impresia falsă că este o limbă ușoară, iar literatura persană a avut rolul de a trezi Occidentul dintr-un soi de letargie în ceea ce privește lipsa de interes și curiozitate față de comorile literare ale Orientului. Invazia islamică a deschis o eră nouă în istoria Iranului, iar limba persană nouă, dispunînd de mari valori expresive a devenit limba literară a acestei ere. De aici înainte, istoria ne înfățișează mărturia aproape unică a unui popor care a știut (care a fost nevoit) să se încline în fața cuceritorilor, să le adopte religia, dar fără a-și trăda propriile sale tradiții, fiind mîndru de aceste origini glorioase și de valorile pe care le-a produs Iranul preislamic, îndeosebi în arta construcției și în literatura mitopoetică, religioasă și filosofică. Și aceasta deși, după spusele lui Mircea Eliade, contactul cu lumea spirituală a Iranului antic este plin de surprize, dar și de decepții : pe de o parte nimeni nu pare a se îndoi de „contribuția iraniană la formarea religioasă a Occidentului. ...Să amintim doar pe cele mai însem-

Scanned with OKEN Scanner

nate : articularea mai multor sisteme dualiste (dualism cosmologic, etic, religios) ; mitul Mîntuitorului ; elaborarea unei eshatologii «optimiste», proclamînd triumful definitiv al Binelui și salvarea universală ; doctrina învierii trupurilor..." ; pe de altă parte, lectorul nespecialist „este decepționat și contrariat. Trei sferturi din *Avesta* veche s-au pierdut. Printre textele care ni s-au păstrat, numai *Gatha*, compuse probabil de către Zarathustra, sînt susceptibile de a-l fascina pe nespecialist". [1] Despre celelalte părți ale *Avestei*, actuale, redactate între sec. III—IX e.n., Mircea Eliade spune că „se caracterizează prin uscăciune, monotonia dezolantă și platitudinea lor" [2] — îndeosebi în comparație cu *Vedele*, *Upanișadele* și *Brahmanele*. Aprecierea mi se pare exagerată și, oricum, valoarea literară mai scăzută a acestor texte este compensată de altitudinea filosofică a ideilor profesate, elaborate în Gatha, dar prezente și în textele tîrzii.

„Religia care-l recunoaște pe Zoroastru ca autorul său și căreia *Avesta* îi expune credințele și riturile, este cu siguranță una dintre cele mai remarcabile și mai interesante din cîte a produs antichitatea. Mai multe secole înaintea erei moderne ea i-a preocupat pe istoricii și filosofii Greciei, iar știința modernă scoate încă din *Avesta* învățăminte prețioase pe care le-ar căuta în zadar aiurea. Totuși originea și istoria primitivă a acestui cult, ca și cele ale cărții sfinte ce-i servește ca bază, sînt încă învăluite în tenebre. Zoroastrismul a fost religia unuia din popoarele ariene stabilite pe pămîntul Iranului, ea era răspîndită în Persia în epoca cuceririi Macedoniei". [3]

Avesta veche cuprindea 21 de cărți numite *nask* (mănunchi), iar *Avesta* actuală cuprinde :

1. *Yasna* — sacrificiu, jertfe, adorația, culegere de texte despre ritualul cultului zoroastrian și cele 17 *Gatha*.

---

[1] Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1981, p. 318.

[2] Idem, ibidem.

[3] C. de Harlez, *Avesta, Livre sacré du Zoroastrisme*, traduit du Texte Zend, accompagnié de notes explicatives et précédé d'une *Introduction* à l'étude de l'Avesta et de la religion mazdéenne, deuxième edition revue et complétée, Paris, Maisonneuve, 1881, p. IX.

Scanned with OKEN Scanner

2. *Yasts* — cîntece de jertfe, însoțite de sacrificii ; la origine erau 30, dar multe s-au pierdut. Cele mai vechi sînt scrise într-o limbă diferită de dialectul Gatha, dar arhaică, precum acestea.

3. *Videvdat* — culegere de legi religioase, texte liturgice, probabil unul din cele 21 de nask de care pomenește tradiția.

4. *Niranganstan* — cod ritual.

5. *Agémodaêca* — liturghie funebră antică.

6. *Hadoxt nask* — descrierea călătoriei sufletului în cer, redactat în limbaj avestic.

Datorită faptului că texte avestice pehlevi mai „recente" reproduc extrase din *Avesta,* noi putem reconstitui părți importante pierdute ale lucrării, ca și prin unele lucrări de analiză textuală.

Mai există apoi o serie de lucrări de exegeză textologică, între care : *Bundahišn* — fundament, creație, un fel de manual de cosmologie, despre istoria lumii, creație. Este o carte ce ne poartă către unele documente avestice pierdute. *Dênkart* — un fel de enciclopedie religioasă, dar cu un conținut mai divers care ne evocă de asemenea nask (cărți) avestice pierdute ; *Bahmon Yast* este un apocalips care, de asemenea, ne trimite la tratate avestice pierdute, îndeosebi Vohumu Yasu ; *Mênôki Xrat* — spiritul de rațiune și înțelepciune sub formă de dialog între *Înțelept* și Mênôki Xrat asupra unor chestiuni ale doctrinei zoroastriste.[1]

La toate aceste se adaugă și alte cărți de exegeză avestică ce contribuie la reconstituirea unui tezaur de gînduri și credințe alcătuind unul dintre cele mai interesante monumente mitopoetice și religioase.

7. A existat oare Zarathustra ?

Este un fapt cunoscut că persoana întemeietorilor marilor religii — cu excepția lui Budha și Mahomed — plutește într-o aură de mister, între legendă și istorie, ne sînt deci foarte puțin cunoscuți. Este și cazul lui Za-

[1] Cf. G. Widengren, *Les religions de l'Iran,* pp. 18—20.

rathustra (Zoroastru în tradiția greacă) zautarul (preotul) despre care unii spun că aparținea unui trib nomad, venit din Asia Centrală — este deci un personaj istoric, reformator al religiei tradiționale indo-iraniene existentă încă din mileniul II, iar alții aproape că îi contestă istoricitatea, mazdeismul fiind doar un aspect al religiei iraniene care avea în centru adorarea lui Ahura Mazda.

„Figura profetului Iranului ... este învăluită încă în beznă. Ceea ce știm despre el, despre imnurile Gatha, este foarte puțin". [1] La început este persecutat, după cum singur mărturisește în *Yasna* — „*Jertfele*" (texte rituale ce cuprind și cele 17 Gatha).

> „În ce țară să fug ? Unde să mă duc ? / Sînt îndepărtat de familia mea și de tribul meu. / Nici satul nici șefii răi ai țării nu-mi sînt prieteni. / Cum pot, Doamne, să-mi asigur bunăvoința ta ? / Eu știu, Doamne, de ce sînt neputincios : / Pentru că am puține turme și puțini oameni. / Eu îmi îndrept spre tine durerea mea : ascult-o, Doamne, / Dîndu-mi sprijinul tău, ca un prieten altui prieten". [2]

După cum se vede, Zarathustra, care se adresează Domnului într-un chip destul de familiar, aparținea unei lumi sociale în care acționa deja din plin criteriul avuției în aprecierea oamenilor.

„Apoi Zarathustra este primit și protejat de un prinț. * S-a mai spus că unii îl identifică pe acesta cu tatăl lui Darius. În orice caz, data cea mai posibilă pentru viața profetului ar fi între secolele VII și VI î.e.n. În privința mediului, ceea ce reiese din Gatha pare a indica regiunile de pășune din Iranul Oriental...". [3]

Tot din *Yasna* aflăm că Zarathustra era căsătorit, se citează chiar numele a doi copii ai săi. Este interesant de observat că în textele mai vechi ce i se atribuie el apare (ni se prezintă) într-o ipostază mai omenească ;

---

[1] Sabatino Moscati, *Vechi imperii ale Orientului*, p. 326.
[2] Apud, Sabatino Moscati, p. 326.
[3] Ibidem.

* „El s-a refugiat pe lîngă regele tribal Vištaspa, care este *Kavi*, adică preot-rege, al tribului Fryâna" (G. Widengren, op. cit., p. 82).

Scanned with OKEN Scanner

este un om mistuit de patima curiozității, îi cere mereu Domnului să-i dezvăluie tot felul de taine — cosmogonice, personale etc. Apoi însă, în textele tîrzii, existența sa este, pe de o parte, cosmicizată (se naște în „Centrul Lumii"), iar pe de altă parte spiritualizată și sacralizată, nașterea și substanța sa fiind proiectate în lumină și alcătuită din cer.

În legătură cu această problemă controversată a vieții lui Zarathustra, cred că trebuie să adoptăm punctul de vedere al lui Mircea Eliade. Majoritatea cercetătorilor nu se îndoiesc de existența reală a lui Zoroastru, dar acesta a fost transformat, așa cum s-a procedat și în alte religii, într-un „model exemplar al credincioșilor religiei mazdeene", un ctitor de o religie ale cărui acte, gesturi, învățături dobîndesc valoare arhetipală. În această perspectivă, existența sau nonexistența real-istorică a lui Zarathustra pare a fi mai puțin importantă. Important este însă faptul că s-a instituit, totuși o religie nouă și nu pe un loc gol, ci pe un fond de idei și credințe indoiraniene care existau de multe secole.

Pentru Mircea Eliade esențial este *tipul de experiență religioasă* pe care-l promovează Zarathustra și care pentru alți autori este înrudit cu *șamanismul;* pentru obținerea stărilor de extaz favorabile — se credea — intrării în comunicare cu divinitatea și transmiterii unor mesaje, se folosea cînepa; în felul acesta, prin adormirea corpului și călătoria sufletului în Rai, sau în stare de transă și prin cîntări, Ahura Mazda îi transmitea lui Zarathustra cuvîntul său. Lui îi erau familiare aceste tehnici, atestate în Gatha și în alte părți ale Avestei, dar ele nu au o structură șamanică. „Oricare ar fi fost rolul extazului în convertirea sa și în aceea a primilor săi discipoli, extazul șamanic nu joacă un rol central în mazdeism".[1]

Din punct de vedere al istoricilor culturii, nu mi se pare deci atît de stînjenitoare precizarea prof. Jacques Duchesne-Guillemin că este imposibilă localizarea precisă, în spațiu și timp, a lui Zarathustra.

---

[1] Mircea Eliade, *Istoria credințelor...*, p. 325.

Scanned with OKEN Scanner

Se crede că *Avesta* era deja *codul religios* al imperiului lui Darius. „Credința pe care o proclama el era aceea a unui zeu suprem, unic, creator al cerului și pămîntului. Prin voința acestui zeu puternic, regii domnesc, iar imperiile înfloresc și se extind, el este acela care dă victoria și dirijează toate evenimentele". Într-o inscripție se spune: „Ahura Mazda este un zeu puternic, el a creat pămîntul, el a creat cerul, el a creat omul... El l-a făcut pe Darius rege, singurul stăpîn... Ahura Mazda m-a ajutat, prin voința lui Ahura Mazda armata mea a bătut armata insurgentă... Tot ceea ce am făcut, am făcut prin voința lui Ahura Mazda". [1]

Importantă este oricum cunoașterea operei (și reformei) lui Zarathustra, precum și a fondului de idei și credințe existente înainte de reforma sa.

„Ca și alți mari reformatori religioși după el, Zarathustra credea că restaurează vechea religie a poporului său pe care o ruinaseră abuzurile. După cum Mohamed crezuse că înnoiește religia lui Avraam și s-a ridicat ca păstrător al tradiției, al vechiului, împotriva neajunsurilor vremii sale. Zarathustra Zautarul predică poporului său despre venerarea, după concepția lui din vechi, a lui Ahura Mazda, zeul luminii, a cărui renegare ar fi păcat — «Drug». Pentru Zarathustra «Drug» însemna a gîndi, a vorbi, a acționa împotriva normei, a principiilor ordinei mondiale, în limbajul lui «Așa»". [2]

Ideea lui Darmestater că *Avesta* ar aparține epocii sasanide datorită asemănării unor concepte gathice cu abstracții neoplatonice propagate în epocă, a fost respinsă, dar motivația rămîne interesantă în sine pentru valoarea teoretică a textelor lui Zarathustra. Este cert însă că Gatha sînt cele mai vechi părți ale *Avestei*; arhaismul limbii le plasează la nivelul lui *Rigveda*.

Este evident că Zarathustra a moștenit (a păstrat și asimilat) unele elemente de cult ale civilizațiilor preurbane ale populațiilor de păstori — de pildă rolul focului nu numai în sacrificii, dar și pentru a marca elocvența și inteligența unor demersuri umane. I se atribuie

---

[1] C. de Hartez, op. cit., p. IX—X.
[2] Burchard Brentjes, *Civilizația veche a Iranului*, p. 83.

Scanned with OKEN Scanner

și alte funcții alegorice și metaforice, pierzînd din concretețea sa naturală, devenind element cosmic, fluid vital.

Cea mai importantă idee concluzivă în legătură cu Zarathustra o voi prelua de la unul dintre cei mai competenți și erudiți cercetători ai culturilor arhaice — prof. Gheorghe Mușu care scrie că marele Profet, delimitîndu-se de vechile reprezentări mitice a pus la „baza sistemului său valoarea și categoria morală, așa cum apărea în mediile puritane și ascete ale vremii, în locul vechilor valori și semnificații ale unei religii a naturii". [1] Prin reforma sa, „Zarathustra înalță categoria etică la rang suprem și absolut, împărțind și universul după apartenența la Binele și Răul moral în creație și în faptele corespunzătoare". [2]

8. Vara lui Yima și mitul „vîrstei de aur". O concepție ciclică despre sfîrșitul fizic al lumii și morala eschatologică a lui Zarathustra

Nu există text iranian anterior lui Zarathustra, dar a existat, cum am menționat deja, o religie indo-iraniană anterioară, pînă la separarea celor două popoare. O asemenea religie poate fi cunoscută prin intermediul unor date hitite și mitaniene de pe la 1380 î.e.n., a unor zei și mituri. Dintre acestea, poate cel mai important personaj mitic semnalat a fost *Yama,* (Yima — la iranieni) la care se referă și Zarathustra ; împreună cu sora sa geamănă Yami a dat naștere speciei umane. „Calitatea primului om datorează lui Yama un destin ilustru...". [3] Yama, fiul soarelui, este regele unui fel de paradis. În *Yasna (Avesta),* Yama apare de asemenea ca suveranul strălucit al unei vîrste de aur, cel care a izbutit să înlăture numeroase rele naturale și sociale, să asigure un climat excepțional, inepuizabile resurse alimentare. În *Avesta,* acest *mit al vîrstei de aur* se îmbină cu *cel al*

[1] Gheorghe Mușu, *Din istoria formelor de cultură arhaică,* Editura științifică, București, 1973, p. 76.

[2] Idem, p. 84.

[3] Jacques Duchesne-Guillemin, *Zoroastre. Étude critique avec une traduction commentée des Gathas,* Editions G. P. Maisonneuve, Paris, 1948, p. 30.

Scanned with OKEN Scanner

potopului. Astfel în *Videvadat* se spune că Ahura Mazda a vrut să facă din Yama profetul religiei sale, dar acesta refuză, motivînd că nu este pregătit pentru o asemenea sarcină, Ahura Mazda i-a propus atunci să fie protectorul și păzitorul lumii sale. Yama acceptă și sub domnia sa prosperitatea crește atît de mult, încît nu mai este loc pe pămînt pentru atîtea turme, pentru păsări și ciini, pentru oameni. Atunci Yama, prin puteri magice, obține lărgirea pămîntului, dar în cele din urmă Ahura Mazda hotărăște să nimicească lumea rea a corpurilor în Marea Iarnă, prin frigul distrugător al acesteia și prin potopul ce va avea loc.[1]

G. Widengren asociază acest mit cu ceea ce numește el ideologia regală : Yima este considerat primul om și primul rege, fiul lui Vivahvant. Istoria sa mitică, oarecum independentă de zoroastrism, este asociată cu legenda potopului și aceasta probabil din cauza contradicției dintre optimismul funciar al mazdeismului și pesimismul pe care-l implică mitul iranian al sfîrșitului lumii.

Înaintea lui Zarathustra, în Iran existau anumite credințe în legătură cu sfîrșitul lumii, precedat de Marea Iarnă sau prin foc, dar în aceste mituri nu este vorba de o pedeapsă cerească pentru păcătoșirea lumii, ci de un fenomen fizic, de o concepție naivă dar materialistă despre o evoluție ciclică a lumii după propriile ei legi. Însuși destinul rasei umane se află înscris în mecanismul lumii. După cum conchide Söderblon, nu este vorba aici, în fond, decît de un sfîrșit al lumii fizice, fără o semnificație de sancțiune morală sau religioasă.

Mai tîrziu survin unele modificări în structura acestui mit care-și păstrează totuși înțelesuri mai vechi, pe care autorul citat le sistematizează astfel :

1. Motivarea sfîrșitului lumii prin ideea de sancțiune morală a perversității oamenilor nu e obligatorie în toate aceste mituri, nu face parte din esența lor.

2. Pedeapsa îi cuprinde pe toți, fără distincție între buni și răi. Chiar dacă salvarea cîtorva este asociată și

---

[1] Cf. Jacques Duchesne-Guillemin, op. cit., pp. 32—33.

Scanned with OKEN Scanner

cu pietatea lor, ea se face totuși nu pentru a-i răsplăti pe aceștia, ci din rațiuni mai temeinice.

3. Scopul este nu răsplătirea cîtorva fideli, ci repopularea lumii, reluarea ciclului vieții, restabilirea puterii suverane a naturii.

Religia se străduiește să introducă aici o explicare morală de natură mistică, dar, în esență, este vorba de fenomene care nu comportă judecăți morale ci izvorăsc din necesitatea permanentei regenerări a lumii, a oamenilor. Dacă unii oameni ai rasei distruse sînt păstrați în *Vara lui Yama* pentru a perpetua viața, aceasta se face nu pentru a-i răsplăti pe ei și nici măcar pentru a perpetua ordinea morală cea bună a lumii, ci pur și simplu pentru a asigura renașterea și prosperitatea lumii, înnoirea forțelor naturii. Punctul de vedere naturist-fizic și nu cel moral-religios este acela care domină în aceste mituri.[1]

Cele spuse sînt caracteristice și pentru eschatologia prezoroastriană, pentru religia naturistă ; în Gatha sfîrșitul lumii apare ca o judecată a lui Dumnezeu care-i separă pe cei drepți și pe cei răi și recompensează după merit ; în această înnoire morală a lumii se manifestă voința și atotputernicia sa, iar oamenii trebuie să se pregătească dinainte pentru Marea Judecată, să ia parte activă la această dramă cosmică, al cărei scenariu este scris de Zarathustra pornind de la dualismul originar între bine și rău, Ordine și Dezordine (Înșelătorie). Viața omului se desfășoară tocmai între începutul și sfîrșitul acestei drame și el este chemat, este liber să aleagă locul său în dramă. Zarathustra a reluat concepția indo-europeană despre paradisul luminii, despre acel spațiu preafericit căruia „Domnul prea Înțelept i-a conferit fericire celestă", dar i-a reproșat lui Yama că a fost primul care, sub instigarea diavolului, a comis o adevărată crimă, îndemnînd să se mănînce carne de vită. Acest reproș despre care vorbesc unii comentatori este îndoielnic, deoarece mazdeismul nu prescrie nicăieri un regim vegetarian și de aceea Yama nu a comis în realitate nici o crimă.

---

[1] Idem. pp. 35—36.

Scanned with OKEN Scanner

9. Mithra — un zeu cu valenţe multiple, precursor al lui Isus

Un loc aparte ocupă în panteonul iranian zeul *Mithra*, căruia i se consacră un lung imn în *Yašt'o*. Însuşi Ahura Mazda declară că l-a creat pe Mithra la fel de demn de veneraţie ca şi el însuşi; măreţia, puterea, creativitatea îi vin de la Stăpînul Înţelept. Ca şi Indra, Mithra este însoţit de zeităţi particulare, de Aryaman, protector al arienilor şi de Bhaga — soarta, cel ce distribuie calităţile. Lui Mithra, înconjurat şi el de mici divinităţi, i se atribuie funcţie militară, dar atributele sale sînt mai numeroase; este un zeu foarte viu şi activ, deţine funcţia suveranităţii, reprezintă totdeauna aspectul juridic. „El este deci zeul ordinii sociale, cel ce uneşte toate clasele societăţii, simbolul lui *aşa*... el este prin excelenţă zeu al destinului post mortem... Mithra are de asemenea un aspect naturist; este un zeu al cerului, deopotrivă nocturn şi diurn". [1]

Desigur, Mithra a avut un rol important şi înaintea lui Zarathustra care-i respectă şi precizează rangul avut, insistînd asupra multiplelor sale valenţe: zeu al războiului, cum am văzut, dar şi luptător neînfricat împotriva spiritelor rele, acei demoni *daevi* pe care-i masacrează cu furie, este zeu solar, asociat luminii — stelele sînt parcă ochii săi omniscienţi, iar soarele forma sa vizibilă, „are o mie de urechi şi zece mii de ochi... adică este atotvăzător şi atotştiutor, ca orice zeu suveran, dar el este în plus izvorul universal al belşugului, care asigură fertilitatea ogoarelor şi turmelor". [2] Dacă mai luăm în consideraţie etapele înălţării lui Mithra la rangul de zeu suprem, sacrificiile şi cultul ce i se aduc, apoteoza sa cerească, ne apare primejduită ideea monoteismului mazdeean. Se întîmplă însă cu acest mit ceva, care-l face precursor al mitului fundamental al creştinismului — mitul lui Isus. Părintele său ceresc Ahura Mazda îl trimite din nou pe pămînt ca să-i mîntuiască pe oameni de *daeva*. De fapt prin Mithra „slăvit ca lumina care ilumi-

---

[1] G. Widengren, *Les religions de l'Iran*, pp. 31—32.
[2] Mircea Eliade, *Istoria credinţelor...*, p. 341.

Scanned with OKEN Scanner

nează întreaga lume", prin Mithra ocrotitorul tuturor creaturilor, trimisul Domnului și stăpînul Înțelept, Ahura Mazda iese victorios „în lupta împotriva demonilor daeva și a necredincioșilor", prin el se realizează în cele din urmă lupta împotriva forțelor Răului care „este obligația principală a mazdeismului". [1]

10. Formarea și evoluția zoroastrismului; oscilația între politeism și monoteism

Există între religia prezoroastriană a Iranului și cea indiană o apropiere care merge pînă la identitate. Pe de altă parte însă, învățătura profetului din Gatha preia din acest fond indo-iranian atîtea elemente încît nu este de loc ușor — și nici nu mi se pare foarte important — a separa întotdeauna cele două stadii, plecînd de la premisa că nu este vorba de o religie în întregime nouă, ci de o reformă religioasă care însă are semnificația unei noi religii. De fapt, cam așa se întîmplă și cu alte religii, chiar de mai mare amploare și răspîndire. Putem așadar să reconstituim cu ajutorul Gatha în primul rînd gîndirea vechilor iranieni și asta mi se pare mai important decît a măsura exact gradul de originalitate a acestor scrieri.

Aceasta este valabil și pentru cosmologie. Cea de-a treia Gatha (Y. 30) „este un *poem cosmogonic*, de tip deja indo-european. Se face aluzie aici la originile lumii și la opoziția a două spirite primordiale, dintre care unul alege ordinea normală a lumii, sau *Așa*, iar celălalt acțiunea cea mai rea". [2] Zarathustra îi cere Domnului să-i dezvăluie secretele cosmogonice și ale viitorului, cine a croit drum soarelui și stelelor, cine a fixat cerul cu norii ca să nu cadă. Fiecare strofă din *Yasna* începe ca într-un poem filosofic al înțelepciunilor primare : „Iată îți cer, Doamne — răspunde-mi mie !". [3]

---

[1] Idem, pp. 342—343.
[2] G. Widengren, *Les religions de l'Iran*, Payot, Paris, 1968, p. 24.
[3] Mircea Eliade, *Istoria credințelor...*, p. 322.

Scanned with OKEN Scanner

Intervin aici și elemente ale unei religii naturiste. Cele două spirite primordiale sînt de fapt două aspecte ale zeului Vayu — vîntul bun și cel rău. Dealtminteri, vîntul, o veche zeitate în religia indo-iraniană, este înțeles ca început al tuturor lucrurilor și ca stîlp ce leagă cerul de pămînt, arborele cosmic tăiat. „Ajungem astfel la un sistem de trei lumi, sistem în care Vayu ocupă locul central. Vayu este conceput ca principiu motor al universului. El este, ca să spunem astfel, sufletul — răsuflare (suflu — *âme — souffle)* al cosmosului. Acesta din urmă este fie corpul acestei divinități, fie un prim om cosmic, născut din divinitatea androgină". [1]

Vayu a fost obiect al unui adevărat cult, ca un zeu al atmosferei care s-a menținut și sub parți și sassanizi, este chiar și un zeu al destinului, domnește asupra vieții și morții, fiind suflu divin al universului, început al tuturor lucrurilor. Zeul suprem al Iranului rămîne totuși Ahura Mazda, conceput și sub un aspect naturist ca boltă cerească ce cuprinde toate elementele lumii.

În viața religioasă a popoarelor indo-europene un loc important a jucat de asemenea *cultul focului.* „Focul servea nu numai folosințelor domestice, dar și pentru a arde ofrandele, a înlătura spiritele rele, avînd un rol purificator cu foc sacru. „Aceasta pentru că focul divin era considerat un fiu a lui Ahura Mazda". [2]

Și sărbătoarea Anului Nou ocupa un loc capital în vechiul cult iranian, centrată pe moartea rituală a unui dragon care sub raport istoric este echivalentul unui uzurpator.

În literatura pehlevi nașterea lumii este văzută și descrisă la modul biologic. Zeul suprem creează din propriul său corp :

„Și el creă mai întîi cerul, plecînd de la capul său
Și el creă pămîntul plecînd de la picioarele sale.
Și el creă apa, plecînd de la părul său
Și el creă focul plecînd de la gîndirea sa". [3]

---

[1] G. Widengren, op. cit., p. 24.
[2] Idem, p. 50.
[3] Apud idem, p. 25.

Omul cosmic s-a născut în 3 000 de ani (atîta a stat ca foetus în corpul zeului suprem iar părțile corpului său au devenit elementele lumii.

În *Bundahišn* se face o analogie între nașterea omului original și cea a muritorilor obișnuiți. Lumea — creație a lui Dumnezeu, este formată ca un embrion în corpul lui Dumnezeu, unde se dezvoltă și apoi se naște. G. Widengren ne prezintă în rezumat acest mit cosmogonic panteist în care Vayu servește ca suflu, ca motor al lumii.

Dar marele zeu, la început de natură *panteistă* cum s-a văzut mai sus, devine apoi înconjurat de „o trupă de divinități care îi conferă plenitudine".[1] Aceștia sînt totodată zei independenți și aspecte ale persoanei zeului suprem, Ahura Mazda. Numele acestor zei sînt alegorice : Gîndirea Bună, Ordinea Justă, Regalitatea, Moderația, Sănătatea, Imortalitatea. Aceste personaje au deci, un dublu caracter — zei elementari și noțiuni abstracte.

Dealtfel, în legătură cu caracterul religiei mazdeene, nu există unanimitate de aprecieri, rămîn aspecte confuze și incerte din cauza disparității textelor rămase — caracterul fragmentar al textelor Gatha, lipsa de unitate dintre acestea și cele pehlevi de mai tîrziu.

La stabilirea arienilor în Iran și India, religia lor era politeistă, caracterizată între altele, prin sacrificii sîngeroase. Zarathustra a condamnat aceste sacrificii aduse unor zei pe care el îi consideră demoni malefici. În locul lor, îl proiectează ca zeu unic pe Ahura Mazda — existent deja în fondul de credințe indo-iraniene, înconjurat de 6 *Entități* care iau locul zeităților păgîne ; mai tîrziu, unele din ele au fost reintroduse, luînd naștere un soi de sincretism care apare și în textele tîrzii ale *Avestei,* în scrierile pehlevi.

Zoroastrismul primitiv a fost un cult fără ritual, fără sacrificii, o adorație mentală, deși unii comentatori, ca Humbach au pus în evidență înrudirea dintre Gatha și imnurile rituale din Vede, atribuindu-le totuși celor dintîi un caracter liturgic. Mai tîrziu, ritualul zoroastrian s-a dezvoltat foarte mult. „Se poate, evident, afirma că Zo-

[1] Idem, p. 28.

Scanned with OKEN Scanner

roastru a fost un reformator și că reforma sa a fost antiritualistă, dar de slabă consecvență, repede copleșită cum avea să fie de renașterea politeistă". [1] Molé amendează această afirmație tocmai prin ceea ce el consideră caracterul liturgic al Gatha-ei.

Oricum, tendința spre monoteism este sigură. Ahura Mazda este proclamat zeul suprem și unic care a creat lumea, care este bun și atoateștiutor, părintele a numeroase entități. Așa, Vohu Menah, Armaiti, dar și a două spirite gemene — Spenta Mainyu (Spiritul Binefăcător) și Anigra Mainyu (Spiritul Distrugător).

11. Monoteism cosmic, dualism etic, maniheism

O problemă teoretică mai dificilă ce se pune în legătură cu semnificațiile religiei mazdeene este aceea a raportului dintre *monoteism, dualism, maniheism.*

Desigur, monoteismul este o noțiune teistă și constă în proclamarea unui singur zeu suprem — Ahura Mazda, în care sînt cristalizate (concentrate) cele mai de seamă funcții divine, dar acest monoteism este pus uneori în cauză prin proclamarea altor divinități și mai ales a zeului Mithra, care cumulează atribute ce-l pun la un moment dat aproape pe același plan cu zeul suprem. Dar ceea ce pune într-adevăr sub semnul întrebării calitatea monoteismului mazdeean este dualismul.

S-a făcut observația că Zarathustra a combinat *monismul* și *dualismul,* rezultînd din concepția (și atitudinea) sa față de lume și de viață, că cei doi zei gemeni, în transcripția lui Widengren, Spenta Mainyu și Ahra Mainyu, spiritul bun și cel rău, provoacă dezechilibrul intern al sistemului, tensiuni și contradicții evidente. De aceea tendința monoteistă prezentă în doctrina lui Zarathustra „nu poate să se impună deoarece dualismul, care-i este absolut opus, îl reține". [2]

---

[1] Marijan Molé, *Le problème Zoroastrien et la tradition mazdéenne,* PUF, Paris, 1963, p. 4.

[2] G. Widengren, *Les religions de l'Iran,* p. 95.

Scanned with OKEN Scanner

În unele texte se vorbește de doi zei aproape egali ca putere și demnitate divină : Ahura Mazda — creatorul, puterea pozitivă, simbol al ordinii și al bunelor făptuiri și Angra Mainyu (Ahriman) ce întruchipează puterile negative ale dragonului, ale dezordinii și distrugerii. Ambii își creează zeități secundare spre a-i ajuta în opera lor cosmică. Este vorba deci de puteri și procese cosmogonice, de un dualism cosmologic pe care *Avesta* nu-l poate înlătura cu totul, dar aici spiritul demiurg luminos dobîndește precumpănire devenind după 9 000 de ani de coexistență — singurul zeu suprem astfel încît zoroastrismul se configurează în cele din urmă ca un monoteism. „Cu zoroastrismul se profilează posibilitatea unui monoteism, numai posibilitatea însă pentru că noua religie presupune în continuare dualismul, adevărat că nu în aceeași formă inițială". [1]

După cum am văzut, cele două spirite sînt de fapt gemene, decurg dintr-o rădăcină comună, din același Părinte, (precum Fîrtate și Nefîrtate în mitologia românească precreștină). Scrierile avestice nu ne spun prea multe despre spiritul rău, e admis ca un dat primar în autonomia sa, dar în același timp primatul și superioritatea aparțin spiritului bun, forțelor binelui.

Într-adevăr este vorba nu atît de un dualism cosmologic, cît de unul *etic*. Aceasta explică și faptul că în învățătura propriu-zisă a lui Zarathustra, fără a lipsi preocuparea pentru cosmogeneză, pare a precumpăni interesul pentru sociogeneză, pentru problemele morale, pentru asemenea categorii etice ca justiția, gîndirea cea bună, devotamentul, integritatea etc. El îl întreabă pe stăpînul Înțelept cine a fost părintele dintîi al Justiției, cine a arătat drumul soarelui și stelelor. „Cine, o Înțeleptule, este creatorul Bunei Gîndiri ? Eu te întreb, o, Doamne : răspunde-mi ! Ce artist a făcut lumina și întunericul ? Ce artist somnul și starea de veghe ?... Eu te întreb, o Doamne : răspunde-mi ! Cine a format Devota-

[1] Gh. Vlăduțescu, *Introducere în istoria filosofiei Orientului antic*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1980, p. 107.

Scanned with OKEN Scanner

mentul, consacrat în Domnie ? Cine a făcut fiul respectuos față de părinte". [1]

Puține religii au pus un accent atît de dramatic pe tensiunea dintre bine și rău, proiectate la scară cosmică, dar cu un scenariu care se înscrie în universul vieții umane ; însăși esența acesteia e marcată de lupta acerbă a celor două principii și de ideea sancțiunii și răsplății :

„Acum eu voi spune celor care vor să asculte sfaturile pentru inițiați ; Laudele și rugăciunile Bunei Gîndiri a Domnului. Și bucuria pe care o va vedea, în lumină, cel ce le va reține. Ascultați cu urechile voastre care este binele suveran ; Priviți cu mintea limpede cele două părți, dintre care fiecare om trebuie să aleagă pentru sine însuși ; Veghind încă de la început pentru ca marea încercare să se desăvîrșească în favoarea noastră. La origine, cele două duhuri cunoscute ca gemene, sînt unul bun și altul rău. În gîndire, în cuvînt și în acțiune. Și între cele două, Înțelepții, și nu proștii, vor ști bine să aleagă. Cînd cele două duhuri s-au întîlnit, Ei au stabilit de la început viața și neviața. Și că la sfîrșit existența cea mai rea să fie pentru cei răi ! Iar pentru cei drepți, Cea mai Bună Gîndire..." [2] Numai atunci cînd va domni Buna Gîndire și cei răi vor fi pedepsiți, „atunci Răul nu va mai avea noroc. Și vor obține răsplata făgăduită. În fericitul lăcaș al Bunei Gîndiri, al Înțeleptului și Justiției. Cei ce o bună faimă și-au meritat". [3]

Dualismul etic în forma sa zoroastristă a generat și forme diverse de *maniheism* : punerea principiului pozitiv (al binelui) și al celui negativ (al răului) în termeni de cumpănă, de echilibru temporar, victoria aparținînd în cele din urmă principiului pozitiv. Prof. Gh. Vlăduțescu, vede în erezia lui *Mani* (maniheismul) ca și în *bogomilismul* ce s-a răspîndit în regiunea balcanică din sec. al IX-lea, ecouri sau reactualizări ale fondului primitiv al *Avestei.*

„Deși receptează influențe bogomilice și prin acestea pe cele maniheiste și prezoroastrice, legendele cosmo-

---

[1] Yasna, 44, 3—7, apud Sabatino Moscati, *Vechi imperii ale Orientului*, pp. 327—328.

[2] Yasna 30, apud Sabatino Moscati, op. cit., p. 329.

[3] Ibidem.

gonice românești exprimă o viziune dialectică originală generată de observarea contrastelor și a dinamismului lumii și de încercarea de a le explica. La fel ca și în miturile cosmogonice avestice străvechi, divinitățile sint prinse în dramaturgia cosmică, numai că investite cu puteri creatoare doar într-o materie dată". [1]

Ceea ce trebuie subliniat e faptul că *dimensiunea morală*, prezentă în orice religie, în cea zoroastristră este asociată cu o afirmare mai pregnantă a condiției umane, a responsabilității și capacității sale de alegere. Dualismul etic și maniheismul pe care-l poate genera nu este pur și simplu un apendice marginal al dualismului cosmic ci o doctrină de sine stătătoare care, în mod secundar poate servi și ca o doctrină a salvării.

De un mare interes cultural filosofic este — cum am văzut și în alte culturi — problema morții și nemuririi, prezentă și în cultura persană. Trei căi păreau a se deschide în acele timpuri străvechi către beatitudinea nemuririi.

Prima și cea mai arhaică era caracterizată prin absorbția unei băuturi sau a unei substanțe sacre, a unei plante de pildă socotită sursă de viață și supranumită „sauma" în India sau „haoma" în Iran. Exista în Iran un întreg ceremonial *haoma* menit să întrețină flacăra vieții. Dar cu timpul acest haoma nu mai e doar o plantă, sau un lichid, ci devine un fel de zeu căruia i se aduc sacrificii. Prin Haoma devenim nemuritori, prin Haoma descoperim partea nemuritoare a sufletului nostru.

În *Yasna* haoma este numită „omul cel mai frumos din toată lumea corporală, cu trup strălucit și nemuritor, nepieritor". [2]

A doua cale era aceea a Upanișadelor indiene : aceea potrivit căreia ne putem descătușa de moarte doar prin cunoaștere și înțelepciune. Este un nivel superior de înțelegere a problemei vieții și morții, deoarece o asemenea cale depinde de noi, stă în puterea noastră.

---

[1] Gheorghe Vlăduțescu, *Introducere în istoria filosofiei Orientului antic*, p. 109.

[2] Citat de Gheorghe Mușu, *Din istoria formelor de cultură arhaică*, p. 83.

Scanned with OKEN Scanner

A treia cale, specifică mai ales culturii persane este aceea pe care o propovăduiește Zarathustra și care constă în adeziunea și participarea în justiție, la ordinea justă și adevărată în gînduri, în cuvinte și în acțiuni.

Avesta nu se ocupă numai de lumea divină, de panteonul zeilor în care tronează Ahura Mazda, ci analizează și partea nemuritoare a omului; Zarathustra vorbește chiar de o entitate a sufletului comparabilă cu daimonul grecesc. Este partea demonică a umanului sau un fel de mixtură între uman și divin. Este un fel de dedublare a sufletului conform unei ordini de dreptate și justiție și cu preocuparea de a elabora un model pentru lumea umană, alcătuit din elemente ale păcii, concordiei, justiției. Este și motivul pentru care Zarathustra se opunea sacrificiilor sîngeroase, violente și brutale, din cultele mai vechi ca și împotriva sacrificiului adus divinităților malefice.

Iar sensul divin se revelează înainte de toate în sporirea acestei ordini morale a binelui, în organizarea benifică a forțelor umane.

Pînă la greci, în nici o cultură (cu excepția celei iudaice) nu s-a pus un asemenea accent pe anumite valori morale cum ar fi justiția, dreptatea și adevărul — adevărul considerat mai ales ca problemă de morală. Ca și profeția lui Israel, el anunță pasionat și vizionar un imperiu al justiției, fiind convins că Dumnezeu însuși vorbește prin gura sa. Această ordine a dreptății și justiției nu numai că duce la nemurire și fericire, dar recreează întreaga viață de pe pămînt. Nu suferința și căderea ocupă locul central în sistemul său, ci alegerea, actul de opțiune care se află chiar la originea lumii. Se considera în contact cu Ahura Mazda, părintele înțelept și cu Gîndirea cea bună și de aceea credea că vede destinul omului și al lumii ca o dramă, o dramă cosmică în primul rînd, dar cu o uriașă pondere morală. Și aceasta pentru că actul primordial de alegere între cele două spirite trebuie repetat la fiecare om; omul este înainte de toate nu o ființă care suferă, cu destinul unor catastrofice prăbușiri, ci un subiect de opțiune, care repetă actul inițial al alegerii, iar *alegerea* este aceea care asigură destinul fiecăruia, fie după moarte, fie într-o reîn-

Scanned with OKEN Scanner

viere finală — idee ce va trece apoi în creștinism. Iată de ce, Mazdeismul este, originar, o religie dualistă, dar devine monoteistă datorită luptei inegale dintre cele două spirite, inegalitate în favoarea Binelui și de aici decurge o filosofie optimistă a istoriei.

Omul nu este un beneficiar pasiv al roadelor binelui, ci este angajat în drama cosmică a celor două forțe, participă la această luptă ce-i condiționează propria sa afirmare. El nu ajunge încă autonom față de zei, este încă subordonat acestora, dar e totuși o forță activă în afirmarea binelui. Modelul uman al mazdeismului se caracterizează deci nu numai prin devoțiune, ci și prin inteligență, cunoaștere, acțiune (dreptate, mai exact spus), credința, devoțiunea implică toate aceste însușiri și nu o simplă subordonare pasivă.

După ce Islamul și creștinismul au făcut timp de secole să dispară aproape numele lui Zarathustra din dialogul culturilor, din conștiința culturală euroasiatică, cel care l-a reproiectat și revitalizat pe vechiul profet înțelept a fost Nietzsche, prin lucrarea sa *Așa grăit-a Zarathustra*. După cum se știe, Nietzsche a fost unul dintre primii care a diagnosticat în termenii cei mai tulburători criza culturii moderne. El considera această lucrare ca cea mai de seamă realizare filosofică a sa, iar în predicile lui Zarathustra își expunea cu măiestrie și cu fast poetic, cu o „infailibilitate" de apostol, propriul său crez teoretic, încerca în parte să se identifice cu eroul cărții. Dintre atîția mari eroi ai antichității, reali sau imaginari, Nietzsche l-a ales pe Zarathustra pentru a exprima mitul veșnicei întoarceri mai întîi pentru că perșii au inventat filosofia istoriei, au dovedit în orice caz un simț al istoriei absent la alte popoare, știau să gîndească istoria ca totalitate, ca suită de perioade ; apoi pentru că Zarathustra a formulat atît de clar și radical că binele și răul sînt forțele ce agită lumea — numai că personajul eseului poetico-filosofic al lui Nietzsche, spre deosebire de cel persan pune accentul pe puterea răului, pe izbînda posibilă și uneori inevitabilă a acestuia. Hipertrofiindu-i figura, Nietzsche afirma că înaintea lui Zarathustra se știa foarte puțin sau de loc ce este

Scanned with OKEN Scanner

adevărul, nu exista înțelepciunea ca știință a sufletului și nici arta vorbirii.

A fost o simplă mențiune și nu o analiză a eroului nietzschean care l-a inspirat și pe R. Strauss în cunoscutul poem simfonic, în care individualitatea și spiritul liber al personajului sînt mai emoționant puse în lumină. Însăși prezența orgii este menită să sublinieze magnificența lui Zarathustra, dar într-o viziune care ne lasă o impresie de pesimism pentru că nu este apoteoza descătușării și înălțării, ci a dezamăgirii și interogării grave care ne emoționează așa cum ne emoționează enigmele nedezlegate ale lumii.

IV. Cultura iudaică

1. Biblia — între critica raționalist-științifică și revoluția valorilor

Cultura iudaică încheie, ca să spunem așa, seria vechilor culturi semite, dar s-a dovedit a fi cea mai cunoscută și controversată în epocile ce au urmat. Și aceasta pentru că, după cuvintele lui Sabatino Moscati, a reușit să atingă „apogeul vechilor civilizații semite și totodată punctul celei mai înalte și mai trainice afirmări", astfel încît „atunci cînd celelalte civilizații ale vechiului Orient erau încă înconjurate de întuneric, aceea a Israelului începuse să joace un rol în cadrul patrimoniului cultural și religios european".[1] Nu întîmplător, același autor începe capitolul despre evrei al unei alte cărți mai recente cu ceea ce consideră el a fi *revoluția valorilor* în modul de a concepe universul și divinitatea, desprinderea forțelor naturale de factorul divin și proiectarea acestuia în transcendență.

Și cu toate acestea, aprecierea corectă, obiectivă a culturii iudaice a fost, în decursul vremurilor, stînjenită

[1] Sabatino Moscati, *Vechile civilizații semite*, Editura Meridiane, București, 1975, p. 143.

Scanned with OKEN Scanner

sau chiar mistificată de unele împrejurări istorice și ideologice din care aș menționa :

— Faptul că *Biblia (Vechiul Testament)* a constituit temeiul mitico-ideologic a trei dintre cele mai mari religii ale lumii a făcut să se ignore sau să se minimalizeze faptul că ea a fost creația multor generații ale triburilor lui Israel în procesul unificării și cristalizării lor politice-culturale ca popor și ca stat.

— Lupta seculară îndîrjită a acestui popor pentru o existență liberă și independentă, pentru identitatea sa cultural-spirituală, împotriva marilor imperii ale antichității — asiro-babilonian, egiptean și roman, luptă inegală în care un stat, o cultură, o nestinsă aspirație către libertate au fost, nu o dată, amenințate și chiar nimicite pînă cînd *diaspora* din 70 e.n. părea să fi terminat pentru totdeauna cu această realitate socio-culturală și istorică, ceea ce avea să se dovedească încă o dată fals, chiar dacă de data aceasta, poporul evreu trebuia să înfrunte, timp de aproape două milenii, ceea ce Mircea Eliade numea — referindu-se la situația istorică a propriului nostru popor — „teroarea istorică" și să renască, din propria sa cenușă răspîndită în cele patru vînturi ale lumii. Unii s-au adaptat și integrat perfect altor culturi, alții au purtat mai departe, adesea în condiții cumplite filoanele de aur ale unor tradiții milenare de cultură. Cert este că în conștiința culturală europeană și în lumea arabă există suficiente mituri și motive culturale provenite din fondul iudaic originar pentru a fi îndreptățiți să tratăm această cultură mai mult decît ca pe o cultură „moartă", de un interes pur documentar pentru trecutul îndepărtat al omenirii.

— La cele spuse se mai adaugă o împrejurare de ordin ideologic : încă din antichitate, dar mai ales în epoca modernă, începînd cu Renașterea, s-a constituit pe scară largă — cumulînd o imensă literatură — *critica ideologică a Bibliei,* a mitologiei sale, aparținînd atît unor autori creștini, cît și altora evrei. Un rezumat al istoriei acestei critici găsim în cartea lui M. S. Belenki — *Despre mitologia și filosofia Bibliei,* pe care prefațatorul ediției românești, Octavian Chețan o situează în orizontul „exegezei științifice raționaliste a *Bibliei,* întemeiată

Scanned with OKEN Scanner

pe studiul pluridisciplinar al genezei și evoluției textelor creștine fundamentale, ea propunîndu-și să realizeze un tablou amplu, la zi, al acestei direcții de investigare a *Bibliei...*".[1] Sînt evocați aici Celsus (sec. II — *Expunerea adevărului),* care a criticat cosmogonia Pentateucului, marele Porfir (232—301, 304 î.e.n.), autor a numeroase tratate împotriva Vechiului și Noului Testament, liber cugetătorul Hivi Gabalki (sfîrșitul sec. VIII — începutul sec. IX), care a polemizat îndeosebi cu teologul evreu Saadi ben Iosif, în ceea ce privește mai ales concepția biblică despre Dumnezeu, așa-zisa inspirație divină a Torei și „minunile" săvîrșite de Moise, poetul și filosoful evreu Avram Ben Meir Ibn Erra (1092—1167), subtil cunoscător și critic raționalist al *Bibliei,* formulînd concluzia că Moise nu poate fi autorul Pentateucului — ceea ce a susținut și filosoful englez Thomas Hobbes în *Leviathan* unde putem citi, ca o concluzie a acestei dezbateri — „Este destul de limpede, prin urmare, că cele cinci cărți ale lui Moise au fost scrise după moartea sa". Un loc esențial și un mare rol în istoria acestei critici a avut *Tratatul teologico-politic* din 1670, a filosofului materialist Spinoza, adevăratul întemeietor al metodei criticii științifice, raționaliste a „cărților sfinte". El însuși și-a numit metoda *istorică,* similară cu aceea a cercetării naturii. El nu s-a limitat la analiza Pentateucului, ci a supus analizei critice și alte cărți, ajungînd la concluzia că *Biblia* a fost scrisă de mai mulți autori în epoci diferite, după izvoare literare ce ne sînt necunoscute.

Nu intră în obiectivele prezentei lucrări de a insista asupra ideilor lui Spinoza care au făcut epocă și au impulsionat dezvoltarea criticii raționaliste a *Bibliei,* însuși *Tratatul teologico-politic* devenind obiect al unor ample dezbateri și inspirînd numeroși gînditori, mari realiști și raționaliști, ca Dolbach, Diderot, Lessing, Herder, Goethe, Herzen. Să-i mai amintim, în sfîrșit, pe medicul francez Jean Astruc, cu a sa incitantă teorie a izvoarelor *Vechiului Testament,* Wilhelm de Welte, care s-a con-

[1] Octavian Cheţan, *Cuvînt înainte,* la M. S. Belenki, *Despre mitologia și filosofia Bibliei,* Editura politică, București, 1982, p. 10.

Scanned with OKEN Scanner

sacrat periodizării operelor biblice, teologul protestant german Julius Wellhausen care a elaborat o teorie veridică despre corelația dintre legislația biblică și istoria poporului evreu, împotriva ideii clericale despre inspirația sa divină, David Strauss, cu celebra sa *Viața lui Iisus*, Bruno Bauer, E. Renan, Paul Lafargue, corespondența lui Marx și Engels în legătură cu cartea preotului orientalist englez Ch. Forster, cu concluzii interesante privind istoricitatea și valoarea de cunoaștere istorică a comunității evreiești arhaice și a altor triburi semite cu ajutorul *Bibliei*.

Am amintit toate acestea pentru a sublinia, din capul locului, două aspecte esențiale ale problemei : pentru emanciparea conștiinței și culturii moderne de sub cătușele dogmatismului religios medieval, critica științifică și raționalistă a *Bibliei* a jucat un rol important. Această critică nu trebuie să întunece însă judecata noastră critică în legătură cu valorile culturii iudaice și nici cu cele ale culturii creștine (pe care le vom analiza în alt volum). Toate popoarele își au mitologia lor arhaică sau mai puțin arhaică, iar aceasta trebuie apreciată nu numai din unghiul de vedere al raționalismului și științei moderne, dar și ca o zestre spirituală de mare frumusețe și prospețime intelectuală, ca un adevărat tezaur de simboluri, de adevăruri-simbol care trebuie apreciate nu numai prin ceea ce nu ne pot ele spune în comparație cu adevărurile științifice, raționale ce se cristalizează mai tîrziu, ci și prin ceea ce ne spun, prin valoarea de cunoaștere simbolică și expresivitate artistică, ca documente sufletești ale unei lumi aflată la începuturile căutărilor unui drum istoric propriu. Mulți dintre cei care au studiat *Biblia* ca pe un document literar, ca pe un mare poem, au fost impresionați nu numai de incoerențele și contradicțiile sale, de idealismul și misticismul său, ci și de forța sa spiritual-morală. Iudaismul a reușit să devină o constelație de valori spirituale nu datorită spiritului teocratic al dogmelor canonice ale *Bibliei*, ci datorită acelor semnificații morale și filosofice spre care au gravitat apoi atîtea religii și popoare, care au fertilizat atîtea culturi.

Scanned with OKEN Scanner

„Biblia are o osatură filosofică profundă, mai ales dacă se înțelege prin filosofie investigarea internă a lucrurilor". [1]

2. Valoarea și rolul istoric al monoteismului iudaic; primatul valorilor morale

Cultura unui popor străvechi este în bună măsură condiționată de organizarea sa socială, de geografia și istoria sa. La toate popoarele vechi, dar cu atît mai mult la cel evreu, care dispune de un strălucit monument literar-mitologic, istoria profană se împletește strîns cu cea religioasă. Este ca și cum acest popor și-ar contracara vitregia istorică, teroarea istoriei reale prin trăirea ei profundă plecînd de la un punct de sprijin iluzoriu, dar de o mare forță stimulativ-psihologică: ideea unui Dumnezeu unic ca principiu de unitate și universalitate.

Henri Serouya formulează o idee puțin exagerată dacă o raportăm, de exemplu, la politeismul grec: una din trăsăturile cele mai extraordinare ale maturității spiritului uman este concepția unui Dumnezeu unic care va avea repercusiuni profunde asupra civilizației. Evreii au fost nu singurii, cum spune el, dar primul popor din antichitate care au creat o religie monoteistă. Fără a fi — cum spune același autor — problema centrală și capitală a filosofiei, monoteismul este o problemă de mare însemnătate, iar în cazul evreilor el trebuie interpretat ținînd seama de cîteva aspecte esențiale.

Sub raport logic și psihologic, monoteismul atestă un nivel superior de gîndire, presupune un proces de abstractizare și de ideație, care depășește animismul și politeismul cvasiempiric, o detașare mai clară de naturismul primitiv. Acest Dumnezeu unic i se prezintă lui Moise într-un chip ciudat, care ne face să ne gîndim cum interpretau și explicau eleații existența, — *„Eu sînt cel ce sînt"* — Dumnezeul lui Avraam, a lui Isaac, a lui Iacov. Este vorba totuși de monoteism ca țel și nu ca premisă, deoarece prima poruncă a decalogului este „să

[1] Henri Serouya, *Les étapes de la philosophie juive*, p. 25.

nu ai alți Dumnezei în afară de mine“ — ceea ce presupune existența altor zei, dar aparținînd (se înțelege) altor popoare. Este conceput *antropomorf,* deși se interzice portretizarea sa plastică, i se atribuie însușiri omenești, dar polarizate și configurate astfel încît implică intoleranță și fanatism, dezlănțuiri iraționale, de-a dreptul demonice.

Fiecare popor antic a încercat să găsească un *principiu de unitate culturală* (ideea de om, cetatea și organizarea politică etc.); evreii, care nu au reușit să formeze de timpuriu un stat politic-unitar, sau o cultură antropocentrică, au găsit în monoteism acel principiu de unitate — mai întîi ca *Elohim* — un fel de suflu sau viață universală care este peste tot într-o pluralitate de forme, iar apoi ca Domnul Prea Înaltul, Atotputernicul.

Hegel concepe la iudei acest principiu de unitate culturală ca un principiu spiritual, ca o lumină care se delimitează precis în raport cu natura, nu mai este îngrădită prin elementul naturii ca la fenicieni și devine Iehova apreciat drept „creatorul tuturor oamenilor, al întregii naturi, precum și principiul absolut al activității... Spiritualul se desprinde nemijlocit în religia iudaică de sensibil, iar natura este coborîtă pe treapta unui element exterior ce nu participă la principiul divin.“ [1] Tot Hegel subliniază faptul că în iudaism *familia* se bucură de o mare cinstire, nu însă și statul. Iehova este Dumnezeul lui Abraham, al lui Isac și al lui Iacob, care le-a poruncit să părăsească Egiptul, dăruindu-le țara Canaanului.

„Prin cucerirea Canaanului, familia ajunge să devină un popor ce ia în stăpînire o țară și ridică în Ierusalim un templu obștesc. O adevărată structură statală nu există însă. În timp de primejdie se ridicau eroi care se puneau în fruntea oștilor, dar cu toate acestea poporul iudeu s-a aflat cea mai mare parte din timp subjugat“. [2]

---

[1] G. W. F. Hegel, *Prelegeri de filosofia istoriei,* Editura Academiei, 1968, pp. 188—189.

[2] Idem, p. 190.

Scanned with OKEN Scanner

Rénan a sesizat cît de dificilă este formarea monoteismului semitic, mai ales la populațiile nomade, tocmai pentru că presupune un proces de concentrare și coagulare intelectuală, incompatibil cu animismul și politeismul. Cu atît mai mult atunci cînd acest Dumnezeu unic trebuie să încarneze splendoarea și plenitudinea adevărurilor istorice și umane, cosmice și etice.

Cu alte cuvinte, monoteismul evreiesc, diferit și opus vastelor politeisme din agitata lume a Orientului Apropiat, este deopotrivă un *monoteism cosmic* — un singur zeu neasimilat cu forme omenești, *social-politic* și *etic*, deoarece acest zeu unic este acela care-l conduce și-i revelează poporului iudeu țara în care să se așeze, legile și structurile pe care să le adopte. Elementul cel mai important este tocmai cel moral care explică acel caz aproape unic în istorie, cînd un popor își imaginează a avea un fel de pact, de înțelegere cu Dumnezeul său.

„Oricum, lăsînd la o parte momentul hotărîtei sale afirmări, monoteismul moral este caracteristica dominantă a religiei Israelului. Și, în moralitatea lui Dumnezeu acest lucru își găsește un alt element — de a contrasta cu ambianța: zeii întîlniți pînă acum oricît de imens mai puternici erau decît oamenii, aveau în fond caractere similare celor ale oamenilor, sentimente de ură și iubire, antipatii și simpatii, mînii și toane. În schimb tocmai Israelul este cel care a insistat asupra justiției ca un caracter suprem și constant al Divinității".[1] Tocmai de aceea „Dumnezeu este astfel conceput ca și cum poporul a încheiat cu el un pact, iar acțiunile determinate de acest pact formează istoria. [...], așadar în el își găsește o rațiune nu numai o parte, ci totalitatea evenimentelor istorice; nu-i sînt atribuite numai victoriile și succesele poporului, ci și înfrîngerile și insuccesele lui".[2]

Ce reprezintă ideea unui asemenea Dumnezeu sub raport religios și al gîndirii filosofice vom vedea mai departe, analizînd semnificațiile monoteismului iudaic. În acest context ne interesează ideea ca o formă de certitudine istorică, ca o garanție a supraviețuirii. Desigur,

---

[1] Sabatino Moscati, *Vechi imperii ale Orientului*, p. 286.
[2] Idem, p. 273.

Scanned with OKEN Scanner

ideea de popor ales este, în sine, de neacceptat și ea a fost criticată chiar și de cei mai luminați gînditori evrei, dar în vremurile de răstriște ale trecutului îndepărtat, ea a jucat un rol pozitiv fiind o componentă a „pactului" menționat: crizele politice, mergînd pînă la prăbușirea catastrofală a unor întocmiri statale, luptele inegale duse cu marile imperii și terminate adesea cu nimicirea statului și înrobirea politică nu i-au putut nimici poporului încrederea în sine și în viitorul său de vreme ce un Dumnezeu unic și universal, stăpîn al tuturor oamenilor l-a ales să-i perpetueze peste veacuri învățătura cea adevărată. Nu au izvorît oare de aici impulsurile de a da unei certitudini psihologice o uimitoare relevanță literară și istorică? Și nu explică această iluzie psihologică faptul că poporul evreu și-a putut păstra, perpetua și apoi reface unitatea în ciuda atîtor dezbinări și persecuții la care a fost supus, chiar în ciuda diasporei după care se părea că nimic de ordin geografic, istoric ca și cultural nu-i mai poate asigura unitatea și continuitatea? Am spus iluzie psihologică dar mă grăbesc să adaug că ea, (această iluzie de popor ales, de pact cu Dumnezeul unic și atotputernic) a iscat, în unele cazuri, forme extremiste, nocive de naționalism intolerant, dar mai ales a favorizat geneza unor valori specifice de conștiință individuală și socială, care i-au ajutat pe evrei să nu-și piardă originalitatea și conștiința de sine, vocea distinctă a acestui popor în marele concert al culturilor lumii, nici măcar atunci cînd lipsind persecuțiile, politica izolaționistă de ghetou, erau favorizate tendințele de asimilare și integrare în diferite culturi naționale.

3. Moise și epopeea libertății

În prezentul volum mă interesează cultura iudaică veche pînă la diasporă și nu întreaga dramă a poporului evreu. Revenim așadar la planul istoric, la ceea ce poate fi reconstituit ca fapte istorice din tradiția variantei ebraice a *Vechiului Testament* sau *Tanah* (cuprinzînd *Tora* sau *Legea* — cele cinci cărți ale lui Moise, *Nebiim* — *Profeții*, 21 de cărți și *Ketubim* — *Hagiografele*, 13

Scanned with OKEN Scanner

cărți, partea II-a de cea mai mare valoare artistică) precum și din descoperirile arheologice. Prin detașare și desacralizare a unei istorii sacre, redactată evident după consumarea evenimentelor narate, *Biblia* devine în bună măsură *document istoric*, care ne ajută să înțelegem „ce anume este Israelul ?". La început o confederație de triburi, avîndu-și originea în Mesopotamia și stabilite apoi în Palestina ; migrația s-a produs în vremea patriarhului Avraam, care a pornit din orașul Ur al Caldeenilor înspre ținutul mai mănos al Palestinei.

„Autorii moderni încep istoria religiei lui Israel (și, se poate adăuga, nu numai a religiei ci istoria în general a acestui popor — nota mea A.T.) cu Avraam. Într-adevăr, după tradiție, el este acela care a fost ales de Dumnezeu pentru a deveni strămoșul poporului lui Israel și a pune stăpînire pe Canaan". [1]

În legătură cu epoca patriarhilor, Hegel spunea că narațiunile despre ei sînt interesante pentru noi, deoarece „ne înfățișează trecerea de la starea nomadă patriarhală la agricultură". [2]

Faptul ca atare, cît se poate de firesc și des întîlnit în acea vreme, dobîndește evident o explicare și o motivare religioasă ce se află la începutul pactului dintre Dumnezeu și poporul ales.

„După aceea a zis Domnul către Avraam : «Ieși din pămîntul tău, din neamul tău și din casa tatălui tău și vino în pămîntul pe care ți-l voi arăta eu. Și eu voi ridica din tine un popor mare, te voi binecuvînta, voi mări numele tău și vei fi izvor de binecuvîntare. Binecuvînta-voi pe cei ce te vor binecuvînta, iar pe cei ce te vor blestema îi voi blestema ; și se vor binecuvînta întru tine toate națiunile pămîntului»". [3]

Este de presupus că, în țara Canaanului, Avraam și ai săi au pus bazele unei uniuni (confederații) de triburi care, probabil, nu s-a putut suficient consolida pentru a scăpa unor tendințe, de înrobire, din partea unor mari imperii vecine. De aceea se recurge și la alte tradiții

---

[1] Mircea Eliade, *Istoria credințelor...*, p. 170.
[2] Hegel, *Prelegeri de filosofia istoriei*, p. 190.
[3] *Biblia, Facerea*, 12, 1—3.

Scanned with OKEN Scanner

istorice, atestate documentar și din alte izvoare decît cele biblice. Tradiția biblică a primei stabiliri în Palestina coincide probabil cu epoca înfloririi orașului Mari, după care urmează cealaltă tradiție biblică, nu numai verosimilă, dar și atestată istoric din documente egiptene: emigrarea în Egipt a unei numeroase populații palestiniene, supunerea sa unui statut de înrobire, emanciparea de această robie și fuga din Egipt, sub călăuzirea unui conducător, Moise, căruia i se atribuie curaj, înțelepciune, dar și virtuți magice. După Avraam, el este de fapt adevăratul erou civilizator al vechilor evrei; prin el se reînnoiește pactul cu Dumnezeu, dar de data aceasta dînd și un temei de lege „poporului ales" fără de care nu ar fi fost cu putință nici o întocmire politică viabilă. Legenda lui Moise este prea bine cunoscută. În episoadele mai importante ale vieții sale se împletesc mereu elemente firești, istorice cu întîmplări supranaturale — cum ar fi îndeosebi cele două „întîlniri" cu Dumnezeu, mai bine zis cu semne ale prezenței sale miraculoase. Prima dată atunci cînd îl vestește că, văzînd suferința poporului evreu supus de egipteni, a hotărît să-l elibereze: „Vino dar să te trimit la Faraon, regele Egiptului, ca să scoți pe fiii lui Israel, poporul meu, din țara Egiptului". [1]

De numele lui Moise este legată cristalizarea definitivă a noii religii ca iahvism, avîndu-și baza doctrinară în *Tora,* iar ieșirea din Egipt a majorității triburilor evreiești este atestată ca un fapt istoric, dar integrată într-o istorie sacră și asimilată cu *sărbătoarea Paștelui,* care avea de fapt origini mai îndepărtate la triburile de păstori. „Un ritual aparținînd religiozității cosmice, (sărbătoarea pastorală a primăverii) a fost interpretat drept comemorare a unui eveniment istoric. *Transformarea structurilor religioase de tip cosmic în evenimente ale istoriei sfinte* este caracteristică monoteismului iahvist și va fi reluată și continuată de creștinism". [2]

Și astfel începe ceea ce Sabatino Moscati numește a *treia tradiție* a poporului israelit — odiseea sa prin de-

---

[1] Idem, *Ieșirea,* 3, 10.
[2] Mircea Eliade, *Istoria credințelor...,* pp. 187—188.

Scanned with OKEN Scanner

șert pînă în țara Făgăduinței în timpul căreia se petrece „miracolul" celei de-a doua întîlniri a lui Moise cu Dumnezeu pe muntele Sinai. Este momentul în care existența istorică a poporului evreu dobîndește o legitimare „sacră", un cod de legi — celebrul decalog — în care își găsesc expresia nu numai norme religioase, dar și reguli profane de conviețuire umană. Sub egida monoteismului și a sacralității divine acest popor caută să-și dobîndească o identitate și o conștiință istorică. În absența unor structuri politico-militare de mare anvergură, care să-i asigure autonomia, afirmarea istorică și respectul altor popoare, vechii evrei au încercat să confere temei moral și religios legiuirilor lor. „Apariția lui Dumnezeu pe Sinai este un moment fundamental în concepția pe care o are Israelul despre istoria sa. Textul biblic, corelînd cu el complexitatea dispozițiilor religioase, morale, sociale și juridice care conduc poporul, le proiectează originea dincolo de însăși confederația tribală din Palestina".[1]

Mircea Eliade observa că, datorită lui Moise, care a pătruns în conștiința religioasă a iudaismului ca un profet extatic și oracular, prin întîlnirile sale cu Iahve, ca magician și model al preoților leviți, clanurile de evrei nomazi au devenit o comunitate etnică unitară, un popor.

Să reținem primatul conștiinței morale față de cea politică în rostuirea istorică a acestui popor care abia după legiuitorul Moise a dobîndit un conducător militar în figura lui Iosua care a reușit să ocupe Ierihonul și cîmpia roditoare numită *Pămînt al Făgăduinței* către sfîrșitul mileniului II. Perioada organizării tribale ia sfîrșit, dar nu deodată, se creează mai întîi o confederație de 12 triburi, unite prin „arca sfîntă", prin ceremoniile comune ale cultului. Este o perioadă de democrație tribală în care autoritatea politică aparține Judecătorilor „eroi populari ale căror fapte de vitejie rămîn multă vreme în amintirea poporului",[2] deoarece, așa cum se arată în cîntecul lui Deborah :

„Cînd se arată judecători în Israel, poporul merge de bună voie la război... Ascultați dar regilor ! Căpetenii

---

[1] Sabatino Moscati, *Vechi imperii ale Orientului*, p. 276.
[2] Sabatino Moscati, op. cit., p. 277.

Scanned with OKEN Scanner

luați aminte! Căci cîntare voi cînta Domnului... Cînd ieșeai tu Doamne din Scir,

> Cînd treceai tu prin cîmpiile Edenului
> Pămîntul se cutremura și cerurile se topeau,
> Norii picurau picuri de ploaie". [1]

Mai departe se înfățișează într-o viziune poetică drama poporului aflat în rătăcire, țara pustiită și în primejdie de moarte, pînă cînd s-a ridicat Deborah, „mamă în Israel" care a reușit la rîndul ei să trezească spiritele viteze spre a apăra țara împotriva numeroșilor săi dușmani. Tocmai această stare de lucruri a făcut necesar un nou sistem politic centralizat, monarhic. Este, ca să spunem așa, *perioada clasică a civilizației iudaice,* clasică sub raport politic, dominată de politica regilor, începînd cu Saul care a primit investitura de la profetul Samuel, dar clasică și sub raport literar-artistic, culminînd cu regii David, Solomon. Regii, ca și judecătorii, sînt înfățișați, ca niște personaje de dramă, caractere și figuri tragice, uneori, și nu doar pioni pe o tablă de șah, manevrați de Dumnezeu cel atotputernic : Saul devine personaj tragic în clipa în care cunoscuta victorie a lui David, nepotul său, împotriva filistinilor, îl umple de invidie, răutate, dușmănie, dar moare totuși pe cîmpul de luptă ca un erou. David reușește, în jurul anului 1000 î.e.n. să unifice Israelul și să întărească — în interior și în exterior — puterea statului, transferînd arca sfîntă în noua capitală — Ierusalim. „Casa lui David se impune ca interval sacru al misiunii Israelului în lume : domnia lui David rămîne în tradiția ebraică drept un model regretat al perioadei celei mai fericite". [2]

Primatul principiului moral și călăuzirea morală a politicii devine la el normă de conduită. Într-un episod din *Regii,* ni se dezvăluie nu numai faptul că soția lui David, Batșeba, mama lui Solomon era hitită, dar și faptul că la vechii evrei regele era — ca și la alte popoare antice — „reprezentantul lui Iahve. [...] el aparține

---

[1] *Biblia, Judecătorii,* 5, 2—4.
[2] Sabatino Moscati, *Vechi imperii ale Orientului,* p. 279.

Scanned with OKEN Scanner

sferei divine...", [1] dar aceasta nu-l situează mai presus de morală, nu-i conferă o putere despotică, ci dimpotrivă, îl obligă să fie drept și omenos, să respecte legile morale; este vorba de episodul în care profetul Natan îl mustră pe David de a o fi luat pe femeia lui Urie, hititul, prin violență, cu o pildă: „Erau într-o cetate doi oameni: unul bogat și altul sărac. Cel bogat avea foarte multe vite mari și mărunte. Iar cel sărac n-avea nimic decît numai o singură oiță, pe care el o cumpărase de mică și o hrănise și ea crescuse cu copiii lui. Din pîinea lui mîncase și ea și se adăpase din ulcica lui, la sînul lui dormise și era pentru el ca o fiică. Dar iată că a venit la bogat un călător și gazda nu s-a îndurat să ia din oile sale sau din vitele sale, ca să gătească cină pentru călătorul care venise la el, ci a luat oița săracului și a gătit-o pe aceea pentru omul care venise la el. Atunci s-a mîniat David asupra acelui om și a zis către Natan: ...«Pentru oaie el trebuie să întoarcă împătrit pentru că a făcut una ca asta și pentru că n-a avut milă». Atunci Natan zise către David: «Tu ești omul care a făcut aceasta. Așa zice Domnul Dumnezeul lui Israel: Eu te-am miruit rege pentru Israel. Eu te-am miruit rege pentru Israel și eu te-am izbăvit de mîna lui Saul. Ți-am dat casa domnului tău și femeile domnului tău la sînul tău; ți-am dat casa lui Israel și a lui Iuda... Pentru ce însă ai nesocotit tu cuvîntul Domnului făcînd rău înaintea ochilor lui. Pe Urie Heteul tu l-ai lovit cu sabia; pe femeia lui ți-ai luat-o de soție, iar pe el l-ai ucis cu sabia Amoriților»". [2] În continuare David se recunoaște vinovat, fapt pentru care este parțial iertat, rămînînd totuși cu femeia hititului care i l-a născut mai tîrziu pe Solomon, de numele căruia e legată cea mai puternică și prosperă domnie, dar și-o mlădiere a cultelor, obiceiurilor și tradițiilor, o umanizare a teocrației israeliene și mai multă toleranță, fenomene apreciate ca semne de decădere și criză politică. După moartea lui Solomon, se produce scindarea statului și monarhiei, începe o perioadă de lupte pentru putere și de instabilitate politică, cu scurte perioade de re-

[1] Mircea Eliade, *Istoria credințelor...*, p. 351.
[2] *Biblia, Regii II*, 12, 1—9.

Scanned with OKEN Scanner

naștere politică — cum ar fi cea din timpul domniei lui Ieroboam II. Cele două regate — al Israelului la nord, mai vast și mai puternic și regatul Iuda la sud, foarte mic, dar cu centrul său de credință și putere spirituală, Ierusalimul — cad pe rînd, cel mai mult rezistă totuși regatul lui Iuda pînă în 586 cînd Nabucodonosor cucerește și distruge Ierusalimul. Exilul babilonian, atît de mult vestejit de profeți, a nimicit o realitate politică, dar și un bogat fond de cultură, gravitînd în jurul credinței monoteiste, care era mai curînd o formă de expresie a voinței de libertate decît a unui sentiment mistic-religios căci în timp ce acesta din urmă are de obicei un efect dizolvant de retragere din lume și din istorie, conștiința libertății și un bogat fond de cultură i-a ajutat să supraviețuiască avatarurilor și catastrofelor politice. Însăși religia devine astfel mai mult decît un simplu substitut politic, ci chiar o formă de existență istorică și de organizare politică. „Este vorba, deci, în Vechiul Orient, de prima comunitate religioasă lipsită de o bază politică, primul zeu care supraviețuiește regilor săi. Două elemente îl susțin : cel religios, deci și, în același timp, cel etnic, legătura de sînge care rămîne să-i unească pe membrii comunității și împotriva căror violări, restauratorii de la Estra la Neemia, se luptă cu clarviziune... Zeul său este universal ; dar adepții lui sînt un popor, o lume cu care a încheiat un pact". [1]

În ultimele secole de dinaintea erei noastre, comunitatea iudaică a dobîndit o oarecare liniște și autonomie, a suferit influența pașnică a expansiunii eleniste pînă cînd oștile romane cuceresc în anul 70 Ierusalimul și incendiază templul, cel mai de seamă simbol al unității și puterii lor spirituale.

4. „Teroarea istoriei" și conștiința tragică a profeților

„Teroarea istoriei" sub care s-au aflat evreii antici, fiind mereu siliți să lupte împotriva unor imperii hrăpărețe nu a rămas fără urmări în conștiința de sine a

[1] Sabatino Moscati, *Vechi imperii ale Orientului*, p. 284.

acestui popor, care a știut să se bucure de viață și să producă o literatură încrezătoare în frumusețile lumii, ale sufletului omenesc, dar și o conștiință tragică de adîncă semnificație filosofică. Nu putem analiza aici pe larg această latură a spiritului iudaic; mă voi referi doar la profeți. Henri Serouya, care analizează fenomenul profeției mai ales dintr-un unghi psihologic, îl apreciază ca „un fenomen foarte important, cel mai extraordinar al spiritului uman...". [1]

Profeția presupune o mentalitate vizionară pe care, într-o formă sau alta, au avut-o toate popoarele antice. Și totuși, adaugă Serouya „cînd se vorbește de profeți, ne gîndim numai la profeții evrei, fondatorii monoteismului moral, care n-au nici o asemănare cu cei din epoca lor, precum ghicitorii din Babilonia și Asiria... Profetul evreu apare ca un fapt unic în istorie. El nu se compară cu șarlatanii, și mai puțin încă cu nebunii: el este inspirat prin excelență...". [2]

Autorul citat rezumă cele mai de seamă opinii cu privire la profeție și la facultățile intelectuale pe care le pune în joc: la Filon, la învățații *Talmudului*, la Iuda ben Simon și Saadia (care vorbește de un mesaj rațional al *Torei* pe care profeții îl dezvăluie, îl fac mai sensibil), Solomon ibn Gabirol care „identifică profeția cu cel mai înalt grad de cunoaștere rațional... în care sufletul își găsește unitatea sa perfectă întrutotul spirituală", [3] Juda Halevi, care socotea Pămîntul sfînt (al Făgăduinței), ca un dar divin pe care nu-l poate înlocui nici o speculație filosofică, Abraham ibn Daoud, a cărui teorie despre profeție a fost reluată și dezvoltată de Maimonide, care leagă profeția de vis și explorarea acestuia etc. O analiză mai judicioasă a acestei probleme o găsim la Mircea Eliade, care a corelat activitatea profeților cu însăși istoria dramatică a poporului iudeu. El face o distincție între așa-zișii *profeți culturali*, „profesioniști", care locuiesc în preajma templelor

---

[1] Henri Serouya, *Les étapes de la philosophie juive*, p. 53.
[2] Idem, pp. 53—54.
54.
[3] Idem, p. 58.

Scanned with OKEN Scanner

sau pe lîngă curtea regală — ei au rămas cunoscuți în Vechiul Testament ca profeți mincinoși — și marii profeți scripturari, de vocație, care nu reprezintă clanuri sau pe rege, ci se declarau trimiși ai lui Dumnezeu.

Într-un fel, proorocii încearcă să suplinească slaba prezență a magiei și mai ales nevoia imperioasă de a cunoaște un destin de atîtea ori tragic, un viitor ce părea mereu incert. Atît de copleșitoare erau aceste împrejurări istorice încărcate de dramatism, încît profetismul a putut să devină „element dominant în istoria Israelului". [1]

Unii l-au socotit pe Moise primul profet prin puterea geniului, primul legislator și al cărui mesaj divin era mai mult decît o revelație, era considerat chiar cuvîntul divin, transmis poporului ales, prin omul ales. Tocmai de aceea el, „îi depășește pe profeți prin profunzimea vederilor sale, îndeosebi prin cele pe care le comunică lui Israel înaintea morții sale și, în general, prin valoarea *Torei*, care în ochii Israelului poartă marca sa. Profeții ce vor veni mai tîrziu se vor inspira din învățătura sa pentru dezvoltarea morală și religioasă în Israel". [2]

După Moise, succesorul său legitim, cel care a anunțat și binecuvîntat regalitatea, cel care l-a uns pe Saul rege venind apoi în conflict cu acesta, a fost Samuel (1013 î.e.n.). Primii profeți, între aceștia Ilie și Elisei, au fost nu numai păzitori ai credinței și conducători spirituali, dar și animatori politici de pildă în lupta contra filistinilor și a adorării lui Baal, zeul lor. Ei sînt deci și oameni de acțiune a căror autoritate morală era foarte mare de vreme ce nu ezitau să-l mustre pe regele însuși pentru apărarea religiei lui Iahve și a justiției sale, atunci cînd apar tendințe de sincretism religios favorizate în Regatul de Nord sub regii Ahab, Ahazias și regina Izabel.

Cert este că profetismul atinge culmi de forță spirituală în momentele de criză și restriște, de derută și disperare, ca o reacție de conștiință critică și tragică totodată, nu numai ca vestire a unor vremi viitoare, dar

---

[1] Sabatino Moscati, *Vechi imperii ale Orientului*, p. 289.
[2] Henri Serouya, *Les étapes de la philosophie juive*, p. 62.

Scanned with OKEN Scanner

și ca denunțare a relelor prezente, abuzuri politice, nedreptate, încălcarea legilor, degradarea moravurilor. Deja Ilie și Elisei care prefigurează profetismul clasic, denunță cu ardoare și mînie abuzurile și nedreptățile regelui. Oricare ar fi fost izvorul inspirației lor, profeții păreau a constitui o garanție de dreptate, moralitate și continuitate pentru un popor atît de greu încercat.

Primul din profeții scriitori a fost Amos-ciobanul, din vremea domniei lui Ieroboam II (780/82—733/47) a cărui scurtă operă este apreciată ca o „capodoperă literară, atît prin comprehensiune, cît și prin elocvență". [1] El s-a ridicat îndeosebi împotriva injustiției sociale, infidelității religioase și a degradării cultului cu elemente orgiastice cananeene.

„Așa zice Domnul : «Pentru trei păcate ale lui Israel, ba chiar pentru patru, nu mă voi întoarce, pentru că ei au vîndut pe cel drept pentru argint și pe cel sărac pentru o pereche de încălțăminte. Ei zdrobesc în pulbere capul celor sărmani și calcă în picioare pe cei în necazuri... Că eu știu că mari sînt fărădelegile noastre și grele păcatele voastre, ca unii care asupriți pe cel drept și luați mită și stoarceți pe cei săraci la porțile cetății. Dar în vremea aceea omul cel înțelept va tăcea, că vremea este rea. Urîți răul și iubiți binele și hotărîrea, judecata cea dreaptă...»". [2]

Dar vremurile devin din ce în ce mai grele. Osea, cel mai apropiat de Amos, mai vîrstnic decît el cu cîțiva ani, asistă la descompunerea politică a regatului lui Israel, splendoarea lui Ieroboam nu mai există, reformarea moravurilor abia dacă mai poate fi întrezărită ; singura salvare este întoarcerea sinceră către Iahve. Făcînd o analogie cu propria sa experiență conjugală nefericită, crede că nu este încă totul pierdut deoarece iubirea lui Iahve este mai puternică decît mînia sa.

Spectacolul decăderii politice și morale pe care-l trăiește și denunță Isaia este și mai tragic ; deși om de stat, consilier al regelui, nu ezită să-l atace, ca și pe

---

[1] Henri Serouya, op. cit., p. 63.
[2] *Biblia, Amos*, 2 : 6—7 ; 12, 14.

Scanned with OKEN Scanner

înalții demnitari. Cu înțelepciune și perspicacitate, își dă seama că rugăciunea, lamentațiile, cultul în sine, jertfele nu ajută la nimic, în afara unor criterii și valori morale ferme.

„Nu-mi mai aduceți daruri zadarnice ! Tămîierile-mi sînt dezgustătoare ; lunile noi, zilele de odihnă și adunările de la sărbători nu le mai pot suferi. Însăși prăznuirea voastră e nelegiuire. Urăsc lunile noi și sărbătorile voastre sînt pentru mine o povară. Ajunge... Nu mai faceți rău înaintea ochilor mei. Încetați odată ! Învățați să faceți binele, căutați dreptatea, ajutați pe cel apăsat, faceți dreptate orfanului, apărați pe văduvă !“ [1]

În vremea sa se petrece și catastrofa politică : distrugerea statului, moartea ultimului rege deportat. În toate el vede pedeapsa lui Iahve pentru necredință și nedreptate socială, oprimarea săracilor, luxul, desfrîul, proasta cîrmuire, iar singura speranță tot la el este, să-și întoarcă privirile spre Israel sau mai bine zis, rămășițe ale lui Israel se vor întoarce la Dumnezeu. Isaia mai crede în invulnerabilitatea Sionului, muntele sfînt, ocrotit de Iahve. „Dar esența mesajului său n-a fost urmată și profetul nu-și ascunde dezamăgirea. Ultimul său discurs prevestește ruina «teritoriilor celor frumoase, a viilor rodnice»“. [2] Tonul tragic însoțit totuși de o speranță conferă textului un adînc sens tragic, provoacă o cutremurare de conștiință care-l situează pe Isaia printre marii vizionari ai lumii.

Profeții, în general, dar mai ales Isaia, ridică și o altă problemă, pe care creștinismul o va specula la maximum : aceea a *mesianismului* cu viziune specifică, unică despre viitor. Era firesc ca în condițiile de prăbușire totală, de disperare ce se iviseră în istoria poporului iudeu speranța într-o viitoare renaștere să fie legată nu de acțiunea unor factori politici care nu au jucat niciodată un rol decisiv, ci de aceea a unor oameni providențiali — mai exact a unui *Mesia* cu un mesaj și cu o misiune divină, reformatoare și restauratoare a „adevăratei“ religii. Teologii creștini susțineau descen-

---

[1] *Biblia, Isaia*, 1 : 13—17.
[2] Mircea Eliade, *Istoria credințelor...*, p. 367.

Scanned with OKEN Scanner

dența lui Isus din vechii profeți, plecînd de la un capitol *(Puterea lui Mesia)* din *Isaia :*

„O mlădiță va ieși din tulpina lui Issei și un lăstar din rădăcinile lui va da. Și se va odihni peste el Duhul lui Dumnezeu, duhul înțelepciunii și al înțelegerii, duhul sfatului și al tăriei, duhul cunoștiinței și al bunei credințe. Și-l va umple pe el duhul temerii de Dumnezeu. Și va judeca nu după înfățișarea din afară și nici nu va da hotărîrea sa după cele ce se zvonesc, ci va judeca pe cei săraci întru dreptate și după lege va mustra pe sărmanii din țară... El va ridica steag pentru neamuri și va aduna pe cei risipiți ai lui Israel și va strînge la un loc pe cei împrăștiați ai lui Iuda din cele patru colțuri ale pămîntului... Atunci se va croi un drum pentru rămășița din poporul său, pentru cei scăpați din robia Asiriei, precum s-a întîmplat altădată cu Israel, în ziua cînd el a ieșit din Egipt“.[1]

Cu Ieremia, acest gen de literatură atinge punctul culminant. „Primele cuvîntări ale lui Ieremia sînt dominate de un motiv excepțional de dramatic : catastrofa de la miazănoapte“.[2] Tonalitatea tragică a discursurilor sale atinge culmi shakespeariene, iar virulența demascării care l-a dus la închisoare și era să-l coste viața, îi anunță pe Demosthene și Cicero. Schema morală este însă aceeași : răul, tot cortegiul de nenorociri ce se abat asupra oamenilor se datorește viciilor lor morale, ticăloșiei și necredinței, iar nădejdea de izbăvire, dacă mai era vreuna, se afla de asemenea la Dumnezeu căruia i se adresează dealtfel într-un chip foarte personal și-i atribuie răscumpărarea care va veni printr-un nou legămînt și chiar printr-o nouă creație. Lui Ieremia i-a fost dat să trăiască tragedia cuceririi Ierusalimului de către Nabucodonosor și deportarea a o parte din elita iudaică. Dar încă dinainte, arată el, Domnul i-a judecat pe guvernanții din regatul lui Iuda pentru fărădelegile și necredința lor. Invazia din nord produce un tablou dezolant pe care Ieremia îl înfățișează cu pană de mare maestru :

---

[1] *Biblia, Isaia,* 11 : 1—4, 12, 16.
[2] *Mircea Eliade,* op. cit., p. 367.

Scanned with OKEN Scanner

„Mă uit peste țară și iată-i ruinată și pustie; caut la ceruri și iată că nu-i lumină pe ele; privesc la munți și iată că ei tremură și dealurile toate se clatină. Mă uit și iată nu-i nici un om și toate păsările cerului au fugit... Că așa a zis Domnul: „Toată țara va fi pustiită, dar nu o voi nimici cu totul. Plînge-va de aceasta pămîntul și cerurile sus se vor întuneca...»“ [1] Ca într-un tablou de Bosch sau de Breughel. Dealtfel, evenimentele înfățișate în cartea lui Ieremia, din perioada în care regatul lui Iuda se zbătea în ghearele morții sub presiunea invaziei lui Nabucodonosor, a înfrîngerii și pedepselor aplicate regelui Sedechia și dregătorilor săi, a deportărilor, sînt prin ele însele atît de dramatice încît vocea lui Iahve rămîne parcă simplă figură de stil ce nu poate atenua sentimentul tragic al prăbușirii și morții.

Și totuși, seria marilor profeți nu s-a încheiat. Unul (sau unii) a rămas anonim, lăsîndu-ne *Plîngerile* care înfățișează catastrofa cea mai cumplită a poporului evreu: căderea Ierusalimului, capitala religioasă, ceea ce a însemnat pieirea statului și a dinastiei davidice. Incendierea și distrugerea templului părea să simbolizeze sfîrșitul iremediabil al „poporului ales“ care-și legitima existența istorică și politică în această zonă prin însăși voința celui dintîi și celui mai puternic zeu unic din cîte au născocit vechile popoare.

Dar nu, nu a pierit orice speranță de vreme ce a mai putut să apară, chiar în vremea și în condițiile exilului, un mare profet — Iezechiel, despre care Dussaud spunea că este intermediar între vechii artiști ai Mesopotamiei și maeștrii Renașterii. În prima perioadă a predicilor sale acordă o mare însemnătate purității rituale, a deosebirii dintre pur și impur, se îndoiește de invulnerabilitatea Ierusalimului, îi anunță pieirea ca urmare a necredinței. Apoi însă propagă ideea că Iahve poate fi adorat oriunde, nu e legat de un singur loc. Tocmai aceasta îi întărește credința în renașterea poporului, într-un nou legămînt și într-un nou templu. În comparație cu obiectivitatea și relevanța istorică a faptelor înfățișate de Ieremia, Iezechiel este poate cel mai vizionar

[1] *Biblia, Ieremia*, 4 : 23—28.

Scanned with OKEN Scanner

dintre profeți. Viziunile sale sînt dominante de la primul la ultimul capitol, anunțînd parcă apocalipsa Noului Testament. Încă de la început, apropiata catastrofă îi apare ca o vedenie transfigurată fantastic :

„În ziua a cincea a lunii a patra, în anul al cincilea al robirii regelui Ioachim... Eu priveam și iată venea dinspre miazănoapte un vînt vijelios, un nor mare și un val de foc, care răspîndea în toate părțile raze strălucitoare ; iar în mijlocul focului strălucea ca un metal în văpaie. Și în mijloc am văzut ceva ca patru fiare, a căror înfățișare semăna cu chipul omenesc. Fiecare din ele avea patru fețe și fiecare din ele avea patru aripi".

Vedeniile lui nu se referă doar la pedepsele nelegiuiților și a falșilor profeți, căderea Ierusalimului și robia sa, însoțite de tot felul de pilde : pustiirea, și căderea Tirului, Sidonului și Egiptului, dar și la făgăduința mîntuirii, învierea morților și rezidirea Templului, descrisă în cele mai mici amănunte, ca și cum ar fi asistat de pe un munte din apropiere la construcția sa.

Profetul care s-a ridicat cu mînie înfricoșătoare împotriva persecutorilor lui Israel și a avut o mare influență asupra iudaismului și creștinismului și care a inspirat Kabbala, a fost Daniel — unul dintre cei mai populari eroi ai creștinismului, ale cărui „fapte" și vedenii sînt destul de bine cunoscute.

Învățătura profeților a adus elemente noi în cultura iudaică :

— a accentuat *dimensiunea morală* a religiei iahviste ;

— a constituit o conștiință religioasă și morală tragică de mare profunzime ;

— a contribuit la formarea conștiinței critice de sine a poporului israelian în momente de răscruce, dramatice ale existenței sale ;

— a dat o transfigurare morală și artistică tragediei poporului evreu, culminînd cu căderea Ierusalimului și distrugerea Templului, întreținînd totodată speranța într-o viitoare renaștere, într-o posibilă și necesară reconstrucție a statului, a capitalei sale, a Templului.

Scanned with OKEN Scanner

5. Mitul genezei și forța creatoare a cuvîntului

În genere la popoarele antice ale Orientului este foarte greu să delimitezi cultura religioasă de cea profană, laică și cultura literar-poetică de cea filosofică (sau protofilosofică), iar aceasta este cu atît mai adevărat pentru poporul evreu. Cum scrie Mircea Eliade, „religia lui Israel este prin esență, religia Cărții. Acest corpus scripturar este constituit din texte de vîrste și orientări diverse, reprezentînd desigur tradiții orale destul de vechi, dar reinterpretate, corectate și redactate în cursul mai multor secole și în medii diferite".[1] Există însă și o filosofie, o poezie, o mitologie a *Bibliei,* care nu pot fi identificate cu cele ale altor popoare din Orient, dar nici izolate de ele. Este exagerată aprecierea că *Biblia* reprezintă opera nemuritoare care marchează etapa cea mai grandioasă a spiritului, a adevăratei civilizații eliberatoare și eterne a întregii umanități,[2] dar nimeni nu poate nega că ne aflăm în fața unui impresionant monument literar, a unei capodopere în care narațiunea literară se îmbină cu o gîndire abstractă de un nivel care depășește empirismul și naturismul religios al altor culturi.

Ion Ianoși are, fără îndoială, dreptate să susțină că atunci cînd preceptele biblice, nu vor mai fi supuse unor viziuni și practici dogmatice, străine de supletea și frumusețea spirituală a simbolurilor, miturile *Bibliei* vor grăi altfel conștiinței noastre. „*Biblia* a fost inițial și are să devină în cele din urmă, după veștejirea unui întreg sistem de prejudecăți, doar o carte fundamentală a fundamentelor umane, așa cum s-au configurat ele din surse orientale și în spațiul mediteranian timp de mai bine de un mileniu înaintea erei noastre și la începuturile ei. Cred că marxiștii ar trebui să găsească printre multiplele lor îndatoriri stringente și un răgaz pentru a pregăti această necesară redeșteptare a mitologiei bi-

---

[1] Mircea Eliade, op. cit., p. 170.

[2] Henri Serouya, *Les étapes de la philosophie juive, Antiquité hébraique,* Fasquelle Editeurs, Paris, 1966, p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

blice de o egală putere formativă cu a mitologiei eline...". [1]

Originalitatea culturii iudaice va reieși cu mai multă claritate examinînd cel puțin unele din miturile biblice.

Să luăm, de pildă, acele mituri pe care le întîlnim la toate popoarele antice : *cosmogonice* și *antropogonice*. Gh. Vlăduțescu este îndreptățit, cred, să respingă teza lui H. Serouya, care, în caracterizarea gîndirii ebraice, pune pe primul plan *misticismul*. Îndeosebi *Geneza (Facerea)* este interpretată doar într-o perspectivă mistică. Este adevărat că aici acționează Ființa supremă care preexistă, se presupune, din eternitate, creînd lumea, cerurile și pămîntul și toate cîte există, dar nu chiar din nimic, cum se spune uneori, deoarece „întuneric era deasupra adîncului și Duhul lui Dumnezeu se purta pe deasupra apelor", [2] ceea ce ne poate sugera un fel de *ocean primordial* — în ebraică *tehôm*, apropiat de akaadianul *tiamat*. În acest sens, creația lumii echivalează cu organizarea haosului primordial cu ajutorul *cuvîntului*. Provoacă rezerve afirmația că „Față cu vechile mituri mesopotamiene sau egiptene, *Geneza* elimină primordialitatea haosului pus în termeni fizici" deoarece *Geneza* fixează începutul în Dumnezeu (Iahve)". [3] Este adevărat că în *Biblie* nu poate fi vorba de primordialitatea haosului în raport cu Dumnezeu, dar mi se pare că nici propoziția contrarie nu ar fi adevărată, ci că ambii există din eternitate. Și aș mai observa că nici următoarea remarcă nu este întru totul îndreptățită : asimilarea Dumnezeului biblic cu Apsu și Tiamat, cu Nun sau haosul hesiodic. Eu cred că putem face o distincție în textul biblic între haos ca o realitate materială neorganizată și Iahve, care este duh, suflu vital generator de principiu al in-formării. Modul cum procedează este însă interesant. Analogia cu zeul ugarit „care se așază pe ape, ca pasărea pe ouă, și naște lumea" [4] nu mi

---

[1] Ion Ianoși, *Alegerea lui Iona*, Editura Cartea românească, 1979, p. 20.

[2] *Biblia, Facerea*, 1, 2.

[3] Gheorghe Vlăduțescu, *Introducere în istoria filosofiei Orientului antic*, p. 114.

[4] Gheorghe Vlăduțescu, op. cit., p. 114.

Scanned with OKEN Scanner

se pare chiar explicația cea mai verosimilă a acestui suflu originar care se mișcă și el pe deasupra apelor, deoarece procedeul este total diferit. Nu în manieră biologică, precum în alte cosmogonii, dar nici printr-o izolare a spiritului pur transformat în creator din nimic. O spune și autorul citat: „Oricum, duhul nu este, nici în varianta devenită clasică, spirit pur, deci creator din nimic. Rostind, el dă deopotrivă substanță (suflarea) și formă, ceea ce cuvîntul semnifică și delimitează". [1]

Problema ce se pune aici nu este doar aceea de a distinge între un materialism primitiv-naiv și un spiritualism naiv, ambele inacceptabile, dar mai pozitiv ideologic cel dintîi, ci de a identifica un nivel superior de atitudine intelectuală, de gîndire, capabilă să sesizeze forța creatoare a cuvîntului și s-o proiecteze la scară cosmică.

Ce-i drept antropogeneza nu se deosebește prea mult de crearea omului în alte mitologii — cel puțin ca model de procedare — dar deosebirea constă în aceea că lumea originară a omului este bună de vreme ce omul însuși este o *imago dei*. O iluzie a Ființei Supreme care crede a putea despărți radical și pentru totdeauna nu numai lumina și întunericul, dar și binele de rău. Omul este însă, alcătuire complexă care, ajungînd la cunoaștere și conștiință de sine, își dă seama de faptul că propria sa condiție este marcată de contradicțiile substanței originare din care e alcătuit. Este bine cunoscută teza pe care o desprinde religia din *Facerea* și pe care Mircea Eliade o exprimă astfel: „...Viața este grea, deși a fost binecuvîntată de Dumnezeu și oamenii nu mai locuiesc în Paradis. Dar aceasta este rezultatul unei serii de erori și păcate ale strămoșilor. Ei sînt aceia care au modificat condiția umană. Dumnezeu nu are nici o vină în această deteriorare a capodoperei sale. Ca și pentru gîndirea indiană post-upanișadică, omul, mai exact, speța umană, *este rezultatul propriilor sale acte*". [2]

---

[1] Idem.
[2] Mircea Eliade, *Istoria credințelor...*, p. 172.

Scanned with OKEN Scanner

Ultima propoziție este splendidă și ea are meritul de a-l scuti pe Dumnezeu nu numai de „vină", dar și de răspunderea reală pentru ceea ce este și pentru ceea ce *devine* omul. Dincolo de concluziile pe care le-au scos de aici iudaismul religios sau creștinismul, dincolo de nesfîrșitele controverse pe care le-a iscat în legătură cu prezența răului în lume, cu libertatea și responsabilitatea ființei umane pentru actele sale, concepția biblică asupra genezei este interesantă și superioară altora din epocă. Tocmai pentru că ne sugerează ceea ce subliniază Mircea Eliade : lumea este contradictorie prin însăși natura ei, iar omul este acela care se construiește pe sine prin cunoaștere (inclusiv cunoașterea binelui și răului), el și nu altcineva este responsabilul actelor sale. Păcatul omului și „erorile" ce decurg de aici devine cea mai mare virtute a sa, iar Dumnezeu însuși, pentru a izbăvi lumea de rele și a contribui la desăvîrșirea creaturii sale, va trebui fie să amplifice pînă la proporții de catastrofă unele fenomene naturale (uragane, inundații, foc etc. — vezi mitul potopului), acționînd astfel mai degrabă ca ființă demonică, crudă, rea și răzbunătoare, fie să devină om, să se umanizeze pînă la ipostaza unui profet, mîntuitor, mesia.

Cele spuse țin de implicația morală a genezei, de conștiința de sine a omului ca o conștiință morală, dar ea se întemeiază pe altitudinea intelectuală pe care o dă privilegierea cuvîntului (și firește a gîndului pe care-l exprimă) în geneza biblică, ceea ce presupune desigur nu numai o atitudine ideologică inacceptabilă pentru știință și raționalism, în genere, dar și o valoare simbolică superioară.

La cele spuse, se mai adaugă crearea femeii din trupul lui Adam — Omul primordial, ceea ce Mircea Eliade interpretează ca o expresie a androginismului. „Mitul androginului ilustrează o credință destul de răspîndită : perfecțiunea umană, identificată în strămoșul mitic, comportă o *unitate* care este în același timp o *totalitate*".[1]

[1] Mircea Eliade, op. cit., p. 173.

Scanned with OKEN Scanner

6. Mitul adamic, drama cunoașterii și adevăratul sens al nemuririi

Mircea Eliade a luat atitudine critică împotriva celor ce au contestat culturii iudaice capacitatea creatoare de mituri, precizînd că însăși selecția critică a unor tradiții mitologice imemoriale „echivalează cu emergența unui nou mit...", care înseamnă totdeauna o nouă viziune religioasă și exemplară a lumii, cum susține marele teoretician și istoric al religiilor. Precizarea este oricum bine venită, cu atît mai mult dacă ținem seama că evreii nu s-au limitat la prelucrarea critică a unor mituri vechi, cum ar fi cel al potopului, dar au și creat mituri noi, modele arhetipale ale unor fapte (acte) omenești care nu sînt neapărat de natură religioasă. Este adevărat că miturile genezei au o mai mare încărcătură religioasă, deși putem descoperi și aici progrese semnificative ale unui proces de gîndire care încearcă să deslușească, printr-o mai mare pătrundere intelectuală, misterul atîtor lucruri ce-l înconjoară pe om și propriul său mister.

De un interes excepțional s-a bucurat *mitul adamic* al *omului primordial*, situat de regulă într-o perspectivă creaționistă, pur religioasă, dar care nu e lipsit de o *dimensiune eroică* de tip prometeic, deci umanist, tocmai în sensul eforturilor omului de a înfrînge obstacolele și interdicțiile în fața cunoașterii și afirmării de sine, a umanizării naturii și a propriei sale umanizări. Spiritul prometeic este, în fond, comun tuturor marilor eroi civilizatori din istoria culturii. Prof. Gheorghe Vlăduțescu îl definește astfel :

„Însemnînd victoria omului asupra lui însuși, prin depășire, și asupra naturii, prin umanizarea acesteia, spiritul prometeic este cîntecul de izbîndă al ființei, care clipă de clipă și-a înfrînt conștiința pustie și fără relief a identității ca o fatal abulică și neputincioasă trestie gînditoare. Neîntrerupt și neîncheiat, cîntecul acesta acoperă istoria însăși, fiecare epocă adăugîndu-i noi acorduri și sporindu-i intensitatea". [1]

---

[1] Gheorghe Vlăduțescu, op. cit., p. 197.

Scanned with OKEN Scanner

Ne amintim că prof. Ion Banu analiza spiritul prometeic al unor eroi mesopotamieni ca Etana, Adapa, Ghilgameș. De ce ar lipsi acest spirit tocmai eroului mitic care a deschis seria revoltaților, nemulțumiților, căutătorilor de adevăr, a acelora prin care omul învață să privească lumea și să se privească pe sine cu ochii unor grave curiozități, învață să fie el însuși.

Hegel a sesizat o caracteristică esențială a *poporului iudaic*, însemnătatea și importanța sa istoric-universală, căci din ea a izvorît mai înaltul trezirii spiritului la absoluta conștiință de sine legată de *păcatul originar* care „constă aici numai în cunoaștere : ea este motivul vinovăției și din cauza ei și-a pierdut omul fericirea sa naturală. În aceasta se cuprinde un adînc adevăr, anume că principiul răului se află în conștiință, animalele nefiind nici bune, nici rele, tot așa de puțin ca și omul în stare de natură... Cunoașterea ca depășire a unității naturale este păcatul originar, care nu constituie un fapt întîmplător, ci este istoria eternă a spiritului. Căci starea de nevinovăție, această stare paradisiacă, este o stare animalică. Paradisul este o grădină unde nu pot rămîne decît animalele, nu și oamenii“.[1]

Admirabil este surprinsă de Hegel trecerea (și nevoia de trecere) a oamenilor de la starea de natură la cea de cultură, așa cum se reflectă în mitul adamic și al păcatului originar, în părăsirea paradisului biblic și trecerea la adevăratul univers omenesc, cultural, social și istoric. Însăși indignarea lui Dumnezeu și blestemul acestuia ne sugerează semnificația majoră a gestului lui Adam ca erou prometeic.

„Și a zis Domnul Dumnezeu : că iată Adam s-a făcut ca unul dintre noi, cunoscînd binele și răul. Și acum nu cumva să-și întindă mîna și să ia roade din pomul vieții, să mănînce și să trăiască în veci !...“[2]

Cu alte cuvinte i-a răpit omului nemurirea, dar nemurirea paradisiacă a originii naturale este mai rea decît moartea ; oricum, ea nu este nemurirea omului ajuns la

---

[1] G.W.F. Hegel, *Prelegeri de filosofie a istoriei*, Editura Academiei, București, 1968, pp. 305—306.

[2] *Biblia, Facerea*, 3, 22.

Scanned with OKEN Scanner

conștiința de sine, a omului intrat cu adevărat în sfera omenescului. Tot aici aflăm însă, indirect, adevărata cale a nemuririi omului ca specie: „...blestemat va fi pământul pentru tine! Cu osteneală să te hrănești din el în toate zilele vieții tale". [1] Deși sună ca un blestem, aceasta este calea muncii, singura prin care omul își poate realiza și îmbogăți condiția sa umană. „Blestemul care îl atinge îl lipsește de binefacerile raiului, îi suprimă nemurirea. Omul va trebui deci să muncească. El va trebui apoi să se reproducă; cîștigînd astfel pentru specia lui nemurirea pe care individul o pierduse pentru sine". [2] Cu precizarea că este vorba de reproducerea omului, nu doar ca ființă biologică, ci mai ales ca *ființă culturală*, ceea ce face posibil ca înșiși indivizii de excepție să se împărtășească din nemurirea speciei, tocmai în măsura în care ei înșiși contribuie la nemurirea speciei.

Așa se face că „din vremuri de atîtea ori revolute, străbate încă zvonul mitului adamic, temerară plăsmuire a omului în neîntrerupta-i creație de sine.

Pierzînd paradisul, Adam cîștigă umanitatea atît de exact intuită în datele sale de către vechii evrei, ca muncă și cunoaștere a binelui și răului". [3]

Am insistat asupra acestui mit deoarece este, poate, cel mai original, mai încărcat de sensuri adînci și perene din mitologia biblică. Dar nu e singurul.

Mitul potopului este preluat de la babilonieni (el este dealtminteri foarte răspîndit în culturile arhaice), el are în esență același simbolism, dar în perspectiva iahvismului el echivalează nu numai cu o cumplită, mult prea crudă pedeapsă pentru păcatele oamenilor, dar și cu nașterea, oarecum purificată a unei noi umanități. M-am ocupat în alt capitol cu acest mit ca atare. Ceea ce am

---

[1] Idem, 3, 17.

[2] Tudor Vianu, *Transformările ideii la om*, în Opere, 9, București, 1980, p. 309.

[3] Gheorghe Vlăduțescu, *Introducere în istoria filosofiei...*, p. 199.

Scanned with OKEN Scanner

dorit să subliniez aici este că în conștiința culturală europeană și a popoarelor mediteraneene ale Asiei Anterioare acest mit a pătruns prin intermediul variantei biblice, iar unele din implicațiile sale etnice — ca să spunem așa — în legătură cu fiii lui Noe, au devenit noțiuni istorice : hamiți, yafezi și, mai ales, semiți, atît de importante pentru delimitările de mai tîrziu.

Un alt mit mi se pare a fi într-o mai mare măsură creație evreiască, avînd însă înțelesuri simbolice, adînci și generale : este vorba de *mitul lui Cain și Abel,* semnificînd *revoluția neolitică* și continuarea sa firească, *revoluția urbană,* de care m-am ocupat de asemenea în prima parte a prezentei lucrări. Să mai subliniem doar faptul că prin Cain și Abel nu înțelegem doar numele a doi frați, copiii lui Adam, ci și a două vîrste ale omenirii, mezolitică și neolitică, trecerea conflictuală, nu fără obstacole, de la una la alta și chiar o genială intuiție despre progresele realizate, dar și despre pericolele potențiale ale erei tehnologice. „În orice caz, tradiția conservată în povestirea biblică reflectă idealizarea existenței «simple și pure» a păstorilor nomazi și rezistența împotriva vieții sedentare a agricultorilor și locuitorilor de la orașe : Cain a devenit ziditor de cetăți... Primul omor este deci săvîrșit de acela care întrupează întrucîtva simbolul tehnologiei și al civilizației urbane...“.[1]

De fapt, mitul lui Cain și Abel este continuarea firească a unei sociogonii și antropogonii în care drama omului e cuprinsă între condiționare exterioară prin providența divină și autodeterminarea care implică alegere, conflict între om și divinitate (de fapt între om și natură), dar un conflict ce se istoricizează prin trecerea comunității evreiești de la nomadism la o formă stabilă, sedentară de viață — lucrarea pămîntului, construcția de diguri și canale de irigație, întemeierea de așezări rurale și apoi zidirea de cetăți.

---

[1] Mircea Eliade, *Istoria credințelor...*, p. 176.

Scanned with OKEN Scanner

7. Credința avraamică și mitul lui Iov ca personaj tragic; problema răului, a vinovăției și responsabilității

În multe privințe religia lui Israel este paradoxală: pe de o parte în ea își află originea simboluri de mare anvergură și relevanță culturală — laică (cum ar fi cele legate de momente de răscruce în istoria civilizației umane — revoluția neolitică, revoluția urbană etc.), concepte de mare adîncime filosofică pe care numai grecii le vor egala și depăși. Pe de altă parte, însă, găsim în marea Carte de mitologie și istorie a poporului iudeu, un tip de trăire și experiență religioasă ce implică o credință totală, intolerantă, lipsită de fisuri și îndoieli — o credință căreia i s-a spus avraamică și a cărei victimă celebră va fi Iov — unul dintre miturile (și personajele) cele mai controversate ale *Bibliei*. Acest tip de credință presupunînd deja cel dintîi și cel mai consecvent monoteism — deși numele zeului unic, Iahve va fi revelat mai tîrziu de Moise — rezultă din acea cutremurătoare scenă în care lui Avraam i se cere să i-l sacrifice Domnului pe unicul său fiu Isaac. După cum ni se relatează în *Facerea*, cap. 22, această cerere-poruncă a fost de fapt o încercare, un test al noii credințe, dar faptul că Avraam era gata s-o îndeplinească fără crîcnire, fără a sta o clipă la îndoială, nu e mai puțin grăitoare pentru acea credință „care va deveni, cu timpul, experiența religioasă specifică iudaismului și creștinismului". [1] Nu e vorba de a ne indigna de o posibilă jertfă omenească — asemenea jertfe erau foarte răspîndite la popoarele antice, chiar și la cel grec din perioada arhaică, ci de a sublinia instituirea unui ritual sacru ca formă de comunicare a omului cu Dumnezeu. De obicei acest ritual al jertfei are, imaginar vorbind, un sens pragmatic: este făcut spre a obține ceva ca un prinos de mulțumire pentru un succes obținut de un individ sau de o comunitate. În orizontul credinței avraamice, sacralitatea jertfei nu se corelează necesar cu un interes profan, ci pare a fi expresia pură a credinței — a acelei cre-

[1] Mircea Eliade, op. cit., p. 180.

Scanned with OKEN Scanner

dințe care „va permite poporului evreu după a doua distrugere a Templului și dispariția statului, să suporte toate încercările tragicei lui istorii". [1] Mircea Eliade vede ecouri ale acestei credințe pînă în secolele XIX și XX la un Kierkegaard sau Leon Chestov care afirma că adevărata credință implică o singură certitudine : „pentru Dumnezeu totul este cu putință" ; astfel, „el nu făcea decît să traducă, simplificînd, experiența lui Avraam". [2]

Modele de credință avraamică vom găsi probabil în toate epocile și la toate popoarele. Menținîndu-ne însă în limitele culturii iudaice, un asemenea model ni-l oferă Iov. *Cartea lui Iov* a provocat numeroase controverse. Iov este un om integru, un adevărat model de virtuți morale, care cade însă victimă a unui soi de pariu între Dumnezeu și Satan. Povestea lui „este de o tragică simplitate". [3] Pentru a demonstra că devoțiunea lui față de Dumnezeu se explică prin prosperitatea lui, prin faptul că posedă tot ceea ce îl poate face pe un om mulțumit și fericit, Satan dobîndește permisiunea de a-l pune la încercare. Din acest moment toate nenorocirile se abat pe capul lui, pierde zi de zi tot ce a avut — averea și copiii și este el însuși lovit de un fel de lepră îngrozitoare „din tălpile picioarelor pînă în creștetul capului, ajungînd să-și găsească culcuș în locul unde se aruncau gunoaiele." Care este atitudinea sa față de aceste cumplite nenorociri ? Pe de o parte își blestemă ziua în care s-a născut fără a se revolta însă împotriva lui Dumnezeu, pe de altă parte însă refuză să se accepte vinovat căci de vreme ce este pedepsit, vina sa e dovedită. Pur și simplu nu înțelege de ce Dumnezeu se înverșunează împotriva umilei sale creații, dar nu-și atribuie vini de care n-are știre. „Ideea esențială care se degajă din acest poem este că omul este temerar atunci cînd vrea cu orice preț să pătrundă secretele Providenței care acționează în univers și care, mai ales, îndrăznește să cerceteze cauzele misterioase ale fericirii sau nefericirii indivizilor". [4]

---

[1] Mircea Eliade, op. cit., pp. 184—185.
[2] Idem, p. 185.
[3] Idem, p. 356.
[4] Henri Serouya, *Les étapes de la philosophie juive*, p. 79.

Scanned with OKEN Scanner

Mulți dintre exegeții *Bibliei* încearcă să-i identifice existența istorică, să-i stabilească proveniența (inclusiv a poemului ce i se consacră). Unii, de pildă, susțin că poemul ar fi tradus din arabă. Herder, de pildă, în lucrarea sa foarte interesantă și prețuită *Despre poezia Evreilor* se apropie de cei ce văd în Iov un emir al Arabiei, respinge însă atribuirea cărții lui Moise. „Pentru el, poezia lui Iov este concisă, plină de sens, viguroasă, eroică". [1]

După unii comentatori, Iov ar fi existat, dar pentru noi acest lucru nu are nici o importanță. El este oricum un simbol și ceea ce ne interesează este, vorba lui Serouya, „meditația filosofică ce se degajă din cartea lui Iov", [2] care, după el, este o mare forță, depășind în profunzime filosofia curentă ce abia presupune misterele ce ne înconjoară. „Ea ne apare ca surprinzătoare, extraordinară, dacă avem în vedere că el urcă pînă la îndepărtata antichitate". [3] În cartea citată a lui Serouya, care pleacă de la ideea falsă că în domeniul filosofiei nu se poate vorbi propriu-zis de o evoluție, găsim multe exagerări despre valoarea filosofică a lui Iov : o tendință etică frecventă în gîndirea evreiască, o justiție intransigentă, așa cum apare la profeți, o ființă angoasantă *sui generis* care ne tulbură cu întrebările sale neliniștitoare : pentru ce există omul, de ce trebuie el să sufere, de ce ar trebui să dispară, poate definitiv, și să înceteze astfel a iubi, a asculta cîntecul păsărilor, a vedea arborii înfloriți ai primăverii ? Ce semnifică toate acestea ? Drama cea mai teribilă, în care ruptura este violentă, este moartea. Iar înainte de moarte, la care omul se gîndește cu neliniște, există suferința morală și fizică pe care Iov o resimte pînă la ultimele limite. Dar dacă el a fost drept și uman, de ce trebuie să suporte o soartă atît de crudă ? Marea sa dramă (și dilemă) tocmai aceasta este : în raport cu omul, Dumnezeu are totdeauna dreptate, pietatea lui nu este clintită cu nimic, dar se consideră în același timp, cum și este de fapt,

---

[1] Idem, p. 81.
[2] Ibidem, p. 84.
[3] Cf. Henri Serouya, op. cit., p. 85.

Scanned with OKEN Scanner

inocent. Poate mai mare decît însăși suferința morală și fizică este aceea a ignoranței. Prometeu al lui Eschil suferă și el atroce, dar știe pentru ce (lupta împotriva răului și înfruntarea autorului acestuia), pe cînd Iov ignoră cauza răului, țelul misterios ce se ascunde aici, deși nu se îndoiește de bunătatea și echitatea creatorului suprem.

Într-o admirabilă carte intitulată *Cartea întîlnirilor admirabile,* Anton Dumitriu face o interesantă și inedită paralelă între *Faust* și *Cartea lui Iov,* îndeosebi în ceea ce privește motivul care l-a inspirat pe Goethe : permisiunea dată de Iehova lui Satan de a-l încerca pe Iov, ținînd seama și de concepția creștină despre prezența și rolul răului în lume, ca un factor necesar fără a-i tulbura *ordinea* și *frumusețea,* datorită damnării celor păcătoși, faptelor celor drepți și perfecțiunii celor fericiți. Desigur, există și multe deosebiri între lecția lui Faust și cea a lui Iov. Unele sînt subliniate de autorul citat : „Este o deosebire între ceea ce i se întîmplase lui Iov și ceea ce i se întîmplă lui Faust ; primul este cercetat de diavol numai în funcția lui de făcător de rele, dar nechemat, al doilea invocă el însuși duhul". [1] Destinul lui Faust ține de *acțiune,* el realizează, în perspectiva acțiunii, o sinteză între spiritul prometeic și cel orfeic, pe cînd Iov, deși un om întreprinzător și practic, crede în productivitatea cuvîntului Domnului care este nu numai lege cosmică de ordonare a lucrurilor, dar și lege morală.

Se pot surprinde și alte deosebiri semnificative între cele două personaje mitice. În înfruntarea cu răul (provocat de diavol), Faust se izbăvește ca cel mai eficient erou civilizator care-și propune, ca un adevărat om modern să schimbe fața terrei în interesul oamenilor. Iov devine un sceptic și un contemplativ care pune totul sub semnul hazardului, al vremelniciei într-o perpetuă dialectică a binelui și răului. Totul i-a fost dat lui de Dumnezeu și totul i-a fost luat de Dumnezeu. Suferința sa fizică și morală devine tot mai insuportabilă, dar

---

[1] Anton Dumitriu, *Cartea întîlnirilor admirabile,* Editura Eminescu, București, 1981, p. 49.

Scanned with OKEN Scanner

nici atunci nu se îndoiește de Dumnezeu, ci reflectează doar la dreptate și nedreptate, la destinul său necunoscut.

Frumusețea, caracterul tulburător al acestui poem constă și în calitatea sa poetico-filosofică ; el reprezintă unul din acele poeme ale înțelepciunii primare în care sinceritatea și spontaneitatea gîndului poetic se îmbină cu sclipirile de diamant și căutările gîndului filosofic incipient. Iată cîteva mostre : dacă revolta și blestemul nu-l pot viza pe Dumnezeu, dar nici pe sine nu se poate socoti vinovat, atunci furia sa se îndreaptă către ziua în care a venit pe lume :

„Piară ziua în care m-am născut... Ziua aceea să se facă întuneric și Domnului din cer să nu-i pese de ea și lumina să n-o mai lumineze. Bezna și umbra morții s-o cotropească, norii s-o învăluiască și toate negurile s-o înspăimînte ! Întunericul să cuprindă noaptea aceea și să nu mai fie pusă în zilele anului și în socoteala lunilor să nu mai intre. Pustie să rămîie noaptea aceea și nici o bucurie să nu pătrundă în ea". [1]

În restriștea și deznădejdea lui, se pare că lui Iov nu-i mai rămîne decît o singură certitudine — Iahve, credința în Dumnezeul unic și suprem, dar această credință nu-l scutește totuși de niște întrebări neliniștitoare și care, uneori, devin de-a dreptul incomode pentru Dumnezeu și chiar ne mirăm că nu au fost înțelese astfel :

„De ce n-am murit cînd eram în sînul mamei mele... Sau de ce n-am fost o stîrpitură aruncată și ascunsă, ca acei prunci care n-au apucat să vadă lumina... Pentru ce dă Dumnezeu lumina vieții celui nenorocit și zile celor cu sufletul amărît ? Celor ce așteaptă moartea și ea nu vine și care scormonesc după ea mai mult ca după o comoară. Celor ce se bucură cu bucurie mare și sînt plini de fericire fiindcă au găsit un mormînt. Celui care nu știe încotro să meargă și pe care îl îngrădește Dumnezeu de jur împrejur ? Gemetele mele sînt pîinea mea și vaietele mele curg ca apa... N-am nici tihnă, nici odihnă, nu-mi găsesc nici o pace și zbuciumul mă stăpînește". [2]

---

[1] *Biblia, Cartea lui Iov*, 3 : 3—7.
[2] Idem, 3 : 11, 16, 20—24, 26.

Scanned with OKEN Scanner

Mircea Eliade are dreptate să spună că întrebările lui Iov rămîn fără răspuns deoarece intervenția lui Iahve abate discuția din planul etic al reflecției despre rău, vinovăție etc. în plan cosmic justificînd parcă răul pe care dacă nu l-a făcut direct, l-a permis, prin marile sale făptuiri în imensitatea structurilor și legilor universului („Unde erai tu, cînd am întemeiat pămîntul ? Spune-mi dacă știi să spui. Știi tu cine a hotărît măsurile pămîntului sau cine a întins deasupra lui lanțul de măsurat"... etc.). Curios răspuns. Și în afara problemei. Noi am putea să-l înțelegem în sensul superiorității morale a omului față de propria sa proiecție ideală — Dumnezeu, sau — așa cum am mai menționat — în sensul primatului valorilor morale în cadrul culturii iudaice. Aceasta pare a fi și interpretarea lui Gh. Vlăduțescu despre nefericitul Iov, care suferă nevinovat și va fi totuși „un învingător și într-un fel se va ridica chiar în resemnare, dar cu atît mai mult în deznădejde și revoltă, deasupra lui Iahve și a lui Satan. Aceștia îl pun la încercare parcă spre a-i măsura umanitatea...

Cumva drumul lui Iov este de la viața trăită nemijlocit, simplă, fără relief la viața asumată complex și dramatic. Se zbate între revoltă și smerenie, între disperare și încredere, între deplorarea stării sale și a tuturor celor «silnici», între orgoliu și înțelepciunea speranței... Drama lui este o dramă a cunoașterii și a afirmării. De aceea se ridică deasupra suferinței și a celor ce i-au provocat-o : Dumnezeu și Satana".[1]

Iov este prin excelență un erou tragic tocmai pentru că nu-și plătește nestrămutata sa credință în Iahve cu asumarea unei vini pe care n-o are, cu abdicarea totală de la propria sa demnitate ; este victima unui rău aproape nimicitor, nu-l atribuie relei credințe a lui Dumnezeu, dar refuză cu o îndîrjire de-a dreptul eroică să-și renege cinstea, calitatea sa de om drept și nevinovat. Împotriva fățarnicilor ce vor să-l umilească, el declară cu hotărîre : „Pînă cînd o să-mi dau duhul, nu mă voi lepăda de nevinovăția mea. Țin cu tărie la dreptatea

---

[1] Gheorghe Vlăduțescu, *Introducere în istoria filosofiei Orientului antic*, pp. 202—203.

Scanned with OKEN Scanner

mea și nu voi lăsa-o să-mi scape, inima mea nu se rușinează de zilele pe care le-am trăit“ [1].

Mircea Eliade afirmă că, în cele din urmă, Iov s-a recunoscut vinovat față de Dumnezeu, ceea ce a dus la restabilirea situației sale, amplificînd chiar prosperitatea și fericirea sa de dinaintea încercării la care a fost supus. Mie mi se pare însă că nu e vorba despre o asemenea recunoaștere morală. Este adevărat că ultimul capitol se numește *Umilirea și îndreptarea lui Iov,* dar această umilire (și recunoaștere) ține de ignoranța sa, de limitele cunoașterii sale, de limitele cognitive ale omului în general de a pătrunde planurile divinității, măreția și ierarhia cosmosului și nu de *conștiința sa morală.* Tocmai tăria acestei conștiințe și deci faptul că pariul cu Satana (principiul răului) a fost cîștigat de Iahve (principiul binelui) i-a adus o reparație dreaptă, curmarea unei cumplite și inumane nedreptăți.

8. Înțelepciunea în haine poetice ; Cîntarea cîntărilor și religia iubirii

Cartea lui Iov, ca și cărțile profeților, a fost analizată mai ales sub raport moral și filosofic. În general cultura iudaică este interpretată mai ales din aceste unghiuri de vedere, care sînt într-adevăr dominante. Dar cu excepția unor exegeze dogmatice întreprinse începînd cu antichitatea și pînă în Evul Mediu — îndeosebi Talmudul și filosofia Kabalei, cu excepția unor strălucite școli filosofice iudaice, cum ar fi de pildă școala filosofică din Alexandria și îndeosebi concepția filosofică a lui Filon de înaltă elevație spirituală, care ar merita o analiză aparte, deoarece ele ne deschid alte orizonturi, marile poeme de înțelepciune ale *Bibliei,* cu filosofia lor incipientă (protofilosofie, mitofilosofie), cu semnificațiile lor istorice, reprezintă și incontestabile valori literar-poetice. Deși nu există îndoieli în această privință, nu s-ar putea spune că *Biblia* a atras atenția iubitorilor de frumos, celor interesați de poezia ei ascunsă sau evi-

[1] *Biblia, Cartea lui Iov,* 27 : 5—6.

Scanned with OKEN Scanner

dentă, în aceeași măsură ca teologilor și savanților. Și nici nu se poate spune că *Biblia* epuizează fondul de gîndire și sensibilitate al vechilor evrei. Limitîndu-ne însă la cele cunoscute, la *Vechiul Testament,* formele sale literare sînt împărțite astfel : *profetice, sapiențiale, normative* și *lirice.*[1] Ar trebui să adăugăm însă la acestea și pe cele mai direct istorice, unele din ele confirmate arheologic. Aici ne interesează însă scrierile lirice, cea mai impunătoare fiind apreciată culegerea de *Psalmi* — cu autori diferiți și anonimi și din epoci diferite ; sînt laude, rugăciuni, invocații, în care găsim o gamă foarte variată de sentimente, de la pietate și extaz la neliniște și curiozitate, de la adorație calmă la interogație și meditație metafizică. Avem uneori impresia că omul dialoghează cu un partener invizibil mai înțelept și mai puternic decît el, dar nu de altă natură, cu cineva care merită slăvit tocmai pentru că este apropiat inimii noastre prin însușirile sale morale. Autorul pare uneori nemulțumit și chiar indignat în curiozitatea și așteptarea sa nesatisfăcută.

„Pînă cînd, o, Doamne, vei uita de mine / Pînă cînd îmi vei ascunde chipul tău ? / Pînă cînd voi aduna dureri în suflet / Și suferințe în fiecare zi ? / Pînă cînd va triumfa asupra mea dușmanul meu ? / Privește și răspunde-mi, o, Doamne, Dumnezeul meu / Fă să strălucească ochii mei ca să nu mă cuprindă somnul morții / ca să nu poată spune dușmanul meu : «l-am învins», / Ca să nu se bucure vrăjmașii mei dacă eu mă clatin / Dar eu mă-ncred în bunătatea ta ; / Inima mea va trebui să se bucure de ajutorul tău / Voi înălța un cîntec de slavă Domnului meu pentru binele făcut, / Voi preamări cu un imn Numele Domnului Nostru".[2]

Din aceeași categorie de scrieri lirice fac parte *Plîngerile,* atît de specifice și semnificative pentru acele comunități umane ale Orientului de care ne ocupăm și, în primul rînd, pentru evrei, a căror conștiință morală și sensibilitate estatică erau de atîtea ori contrariate de

---

[1] Cf. Sabatino Moscati, *Vechi imperii ale Orientului,* p. 295.
[2] Apud Sabatino Moscati, op. cit., p. 397.

Scanned with OKEN Scanner

spectacolul trist al unor devastări fizice sau morale, a unor ruine dezolante.

Poezia durerii omenești și înțelepciunea izvorîtă dintr-o experiență de viață amarnică atinge culmi filosofice într-adevăr pilduitoare în *Eclesiastul*. Și nu caracterul nemilos, crud al lui Iahve determină această tulburătoare filosofie a durerii, cunoscută și tradusă în mai toate limbile pămîntului, ci împrejurările istorice reale. Găsim aici o filosofie pesimistă care pleacă de la nestatornicia și relativitatea lucrurilor.

„Deșertăciunea deșertăciunilor, toate sînt deșertăciuni! Ce folos are omul din toată truda lui cu care se trudește sub soare? Un neam trece și altul vine, dar pămîntul rămîne totdeauna! Soarele răsare, soarele apune și zorește către locul lui ca să răsară iarăși. Vîntul suflă către miazăzi; vîntul se întoarce către miazănoapte și făcînd roate-roate, el trece neîncetat prin cercurile sale... Toate lucrurile se zbuciumă mai mult decît poate omul să o spună: ochiul nu se satură de cîte vede și urechea nu se umple de cîte aude. Ceea ce a mai fost, aceea va mai fi, și ceea ce s-a întîmplat se va mai petrece că nu este nimic nou sub soare. Dacă este un lucru despre care să se spună: «Iată ceva nou!» aceasta a fost în vremurile străvechi, de dinaintea noastră... Eu Eclesiastul am fost regele lui Israel în Ierusalim. Și m-am sîrguit în inima mea să cercetez și să iau aminte cu înțelepciune la tot ceea ce se petrece sub cer: acesta este un chin cumplit... M-am uitat cu luare-aminte la toate lucrările care se fac sub soare și iată: totul este deșertăciune și vînare de vînt... Grăit-am întru inima mea: Cu adevărat am adunat și am strîns înțelepciune... Și mi-am silit inima ca să pătrundă înțelepciunea și știința, nebunia și prostia, dar am înțeles că și aceasta este vînare de vînt. Că unde este multă înțelepciune este și multă amărăciune și cel ce își sporește știința își sporește suferința“.[1]

Titlurile unor capitole din acest admirabil poem al înțelepciunii — *Zădărnicia plăcerilor lumești, Zădărnicia avuției, Nestatornicia vieții* etc. sînt semnificative prin

[1] *Biblia, Eclesiastul*, 1.

ele însele. E ca și cum autorul său și-a muiat pana pentru a-l scrie în toată obida, în toată amărăciunea unui popor care a luptat cu disperare nu numai să supraviețuiască, dar și să valorizeze — vorba lui Mircea Eliade — „teroarea istoriei".

Eclesiastul cuprinde deci idei filosofice profunde asupra unor aspecte ale universului, dar mai ales destinul omului în raport cu universul și cu întocmirile sociale. Unul dintre cei mai mari comentatori ai textului, rabi Midach Kohelet Rabba îl consideră ca cel mai recent din Vechiul Testament, fiind redactat probabil după ce evreii au intrat în contact cu grecii, deci după cucerirea lui Alexandru. „S-a văzut în considerațiile sale pesimiste, fatalismul său, morala plăcerii, împrumuturi din sistemele filosofice grecești ale lui Heraclit, Zenon, Epicur sau Pyrrhon, dar nu e nimic sigur, deoarece literatura evreiască elenistică, așa cum va vedea lumina zilei mai tîrziu, este marcată de un caracter apologetic și polemic, așa cum o arată exemplele lui Aristotel și Filon". [1]

Un alt gen de lirică — dialectico-moralizatoare sapiențială — o constituie *Proverbele* sau *Pildele lui Solomon,* care ne indică cele mai felurite căi ale înțelepciunii.

„Iată începutul înțelepciunii. Agonisește înțelepciunea ; și cu prețul a tot ce ai capătă priceperea". [2]

Calea înțelepciunii este însăși calea dreptății, iar „Calea dreptților e ca zarea dimineții ce se mărește mereu pînă se face ziua mare". [3] „Căci înțelepciunea este mai bună decît pietrele prețioase și nici lucrurile cele mai prețioase nu au valoarea ei. Eu, înțelepciunea, locuiesc împreună cu prevederea și stăpînesc știința și buna chibzuială... Cu mine este bogăția și mărirea, averea vrednică de cinste și dreptate. Rolul meu e mai bun decît aurul cel mai curat și ceea ce vine de la mine e mai de preț decît argintul cel mai lămurit". [4]

Și nu e oare profund semnificativ faptul că această „sfîntă a sfintelor", *Cîntarea cîntărilor* unui popor supus

---

[1] Henri Serouya, *Les étapes de la philosophie juive,* p. 110.
[2] *Biblia, Pilde,* 4 : 7.
[3] Idem, 4 : 18.
[4] Ibidem, 11—12, 18—19.

într-adevăr unor încercări îngrozitoare, care ar fi avut toate temeiurile istorice să se caracterizeze printr-o fire pesimistă, neîncrezătoare în viață și viitor este una dintre cele mai frumoase și mai înălțătoare povești de iubire ?

Într-adevăr, oricît ar părea de ciudat, capodopera lirică a *Vechiului Testament* o constituie lirica erotică, acel scurt poem de dragoste care este *Cîntarea cîntărilor* atribuit regelui poet Solomon, care a stîrnit numeroase controverse. Ca să se justifice includerea sa printre cărțile canonice i s-a dat adesea o interpretare alegorică.

Este interesantă o remarcă a lui H. Serouya, după o sursă rabinică : Solomon a scris *Cîntarea cîntărilor* în tinerețea sa, *Proverbele* la maturitate, iar *Eclesiastul* la bătrînețe. Prima denotă o fervoare de iubire, a doua o vigoare pentru problemele de ordin practic, al treilea, o meditație melancolică asupra vanității vieții. Talmudul admite că Ezechia, rege al Iudeii și grupul său, au transcris sau publicat toate cărțile lui Solomon, îndeosebi *Cîntarea cîntărilor, Proverbele, Eclesiastul,* precum și opera lui Isaia, contemporan cu Ezechia". [1]

Șir hașirim (Cîntarea cîntărilor), o suavă, o grațioasă poveste de iubire între regele Solomon și o fată frumoasă — Salamita, de condiție modestă, o păstoriță oacheșă, „este una din cele mai vechi pastorale din istoria literaturii universale". [2] Datorăm poetului Ioan Alexandru, acest mare îndrăgostit de frumusețile țării (îi aparține, cum se știe, o adevărată geografie lirică a României), dar și de cele ale culturii, un autentic cunoscător și iubitor de plastică, poetului care se arată aici și un uimitor de avizat savant, ultima tălmăcire românească a *Cîntării cîntărilor.* În *Studiul introductiv* al acestei traduceri, prof. Zoe Dumitrescu-Bușulenga pune

---

[1] Cf. Henri Serouya, *Les étapes de la philosophie juive,* pp. 109—110 (notă).

[2] *Cîntarea cîntărilor — Studiu introductiv* de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, traducere din limba ebraică, note și comentarii de Ioan Alexandru, Editura științifică și enciclopedică, București, 1977, p. 11.

Scanned with OKEN Scanner

în lumină *structura dramatică* ce rezultă din portretizarea și chemarea reciprocă a îndrăgostiților.

„Tocmai această chemare îngăduie transcenderea frumuseții imaginilor, a tipului de sensibilitate vorbind despre iubirea ipostaziată într-o lume a unui moment istoric, a unei societăți în haina liricii vechilor evrei. Privirea aruncată asupra iubirii se duce dincolo de aspectele ei imediate, ca și privirea aruncată asupra frumuseții. Ca în marea poezie a lumii, aici nu mai e vorba de simple figuri de retorică, ci de simboluri care revelă adîncimile arhetipale, unice, esențiale ale iubirii".

Traducătorul ne înfățișează succint cele mai de seamă interpretări la care a fost supusă această cîntare lirică, care ne încîntă și azi prin „frumusețea, simplitatea, gingășia și noblețea spirituală; disputa între interpretarea profană sprijinită pe faptul că e singura operă a *Vechiului Testament* în care nu se fac nici un fel de referiri la divinitate și alegorică, susceptibilă a fi introdusă în seria cărților sfinte; este vorba de R. Ariba, citat și de Moses Rosen, Hippolytus din Roma, care ne-a lăsat cea dintîi interpretare alegorică mai extinsă". Origene care „înțelege cartea ca o dramă tainică a iubirii între cuvînt și sufletul omenesc", spaniolul Gregorio de Elvira, Ambrosias, Augustin Aureliu și Hieronymus, Aponicus din Roma, Teodor din Mopsuestia — care socoate *Cîntarea cîntărilor* ca „o poezie erotică profană", interpretare ce s-a răspîndit mai ales după Renaștere, Grigorie cel Mare și Beda Venerabilis, Rupert von Deutz, „întemeietorul exegezei mariologice...", Bernard de Clairvaux, Guillaume de St. Thierry, Gilbert of Hoyland, John of Ford, Victor de Paris, Honorius Augusto Dunensis, Herder care aprecia poemul ca „literatură populară, expresie a candorii și nevinovăției". Poetul Ioan Alexandru citează și nume mai noi, explică probleme de traducere, de tehnică fonetică, de analogie între frumusețea naturii și frumusețea îndrăgostiților — „Frumusețea trupului în *Cîntarea cîntărilor* nu-i admirată în sine, ea este cuprinsă în frumusețea și armonia naturii. Natura îi răspunde acestei frumuseți cu mirosu-

Scanned with OKEN Scanner

rile și înfloriturile sale. Este o ordine și o armonie în toate și poezia o sesizează ca atare", [1] încheind astfel :

„Că a fost interpretată alegoric, mitic, simbolic sau realist-critic, literar, cuvînt cu cuvînt, *Cîntarea cîntărilor* a fost și este socotită de către toți cercetătorii ei o capodoperă a liricii universale. Unii au văzut în ea o dramă, alții un dialog, alții un simbol, unii o antologie de 30 de poezii erotice strînse laolaltă, de-sine-stătătoare ce se rosteau în cele opt zile de sărbătoare, legate de evenimentul nunții...

Traducerea de față a izvorît din iubirea față de frumusețea textului, din dorința de-a pătrunde cît mai adînc posibil în această neistovită frumusețe, atît de aproape de sufletul fiecărui om care se străduie cît îi stă în puteri să devină mai bun și mai frumos, prilej de bucurie și înseninare și împăciuitoare înțelepciune pentru ceilalți". [2]

Și încă o observație : ediția lui Ioan Alexandru este prima ediție științifică în limba română a acestei capodopere, deoarece este succedată de note critice amănunțite, serioase, de înaltă competență (ce depășesc de trei ori textul poemului), pentru care îl pot invidia nu numai profanii, dar și specialiștii orientaliști în ebraică. Să realizezi o traducere care îmbină precizia și acuratețea științifică a termenilor cu spontaneitatea și frumusețea poeziei, este o adevărată performanță.

Pentru Salamita, păstorița atît de legată de frumusețile naturii, neagră „căci soarele m-a străfulgerat", mai bună-i iubirea decît vinul. Iată portretul celei mai frumoase dintre femei :

„Frumoși sînt obrajii tăi între cercei
Gîtul tău cu mărgele de coral
Lănțișorul de aur vreau să făurim pentru tine
Cu perle de argint
. . . . . .

[1] Op. cit., p. 22.
[2] Idem, p. 24.

Uiți cît de frumoasă ești tu iubita mea
Cu adevărat tu ești frumoasă
Ochii tăi sînt porumbei". [1]

Și iată acum portretul iubitului :

„Scop de mir este iubitul meu pentru mine
Care între sînii mei înnoptează
. . . . . .
Uite cît de frumos ești tu iubitul meu
Cu adevărat iubit
Și sălașul nostru verde proaspăt". [2]

Termenii de comparație pentru a sugera frumusețea celor doi iubiți sînt sugerați nu atît de splendorile de basm ale palatului regal, ci mai ales de splendorile naturii :

„Precum un crin între scaieți
Astfel iubita mea între fete
Precum un măr între copacii pădurii
Astfel iubitul meu între tineri
. . . . . .
Întăriți-mă cu turte de struguri
Împrospătați-mă cu mere
Căci eu sînt bolnavă de iubire
. . . . . .
Asemeni este iubitul meu unei gazele
Sau unui pui de cerb
. . . . . .
Trupul tău un stog de grîu
Înconjurat de crini
Sînii tăi amîndoi precum doi iezi
Semeni unei gazele.
Gîtul tău, precum un turn de fildeș
Ochii tăi iazuri în Hesban
. . . . . .

[1] Op. cit., p. 32.
[2] Ibidem.

Nasul tău precum turnul Libanului
Ce arată spre Damasc".[1]

Recitit cu sensibilitatea omului modern, este greu chiar pentru cel mai pios dintre credincioși să interpreteze acest poem în lumina alegorismului și simbolismului religios, desfăcut de valorile și plăcerile pămîntești, să-l atribuie altei religii decît religiei iubirii. Ar fi interesant de făcut o analiză comparată a tipului de lirică erotică din *Cîntarea cîntărilor*. Cert este însă că e deopotrivă de departe de mistica talmudică sau creștină a unei iubiri în care lipsește cu desăvîrșire elementul pămîntesc, profan, ca și de senzualismul vulgar despiritualizat. Este o iubire deopotrivă trupească și sufletească în care unele note senzuale sînt înnobilate prin spontaneitatea și frumusețea spirituală a întregului, o iubire la care participă tot ce este frumos în om și în mediul său de viață.

Am putea aduce multe alte exemple pentru a pune în lumină gingășia acestui poem. Iată, într-o altă traducere fără pretenții poetice, dar cu atît mai semnificativă pentru valoarea poetică a originalului : Salamita îl descrie astfel pe iubitul ei fiicelor Ierusalimului :

„Iubitul meu e alb și îmbujorat
Altfel de cum sînt mii și mii de semeni
Capul lui este ca de aur pur
Pletele lui par frunze de palmier
Negre întocmai ca penele de corb
Ochii lui par doi porumbei
De pe malul unei ape curgătoare,
Dinții scăldați în lapte
Orînduiți într-o cutie cu giuvaeruri
Obrajii răzoare de miresme
Sipete de parfumuri
Buzele sale sînt crini
Ce picură smirnă topită,
Mîinile sale inele de aur,
Armonizate cu pietre scumpe

[1] Op. cit., pp. 32—33, 41.

Pieptul e o bucată de fildeș
Picioarele coloane de marmură
Pe piedestale de aur
Înfățișarea lui este a Libanului,
Minunat ca cedrii
Cerul gurii e o dulceață
Ființa toată e o încîntare
Acesta e iubitul meu, prietenul meu,
O fiice ale Ierusalimului".

Ceea ce face pe deplin îndreptățită aprecierea că este vorba de „o operă cu adevărat artistică prin spontana vioiciune a inspirației și absența convențiilor limitatoare. Poezia depășește timpul și mediul în care ia ființă...". [1]

[1] Sabatino Moscati, *Vechile civilizații semite*, p. 300.

Scanned with OKEN Scanner

Sumar

PARTEA I: CULTURA PRIMITIVĂ

A. INTRODUCERE

1. Considerații preliminare 6
2. Definirea termenilor 10
   a) Ce este cultura 10
   b) Ce este civilizația 12
   c) Înțelesul etnografic al civilizației 14
   d) Înțelesul istoric al ideii de civilizație 21
3. Unele principii metodologice ale istoriei culturii . . 25
   a) Principiul determinismului istoric 25
   b) Principiul unității dintre momentul antropologic și cel sociologic al culturii 31
   c) Principiul progresului în cultură 33
   d) Principiul unității dintre tradiție și inovație . . 36
   e) Progresul culturii — progresul în conștiința libertății 38
   f) Procesul progresiv al laicizării culturii 39
   g) Dialectica utilului și gratuitului 41

B. CULTURA PRIMITIVĂ

1. Sincretismul culturii primitive 44
2. Cultura materială și geniul artistic al omului din paleolitic. Descoperirea focului 57
3. Revoluția neolitică 78
4. Culturi neolitice pe teritoriul României: cultura Cucuteni și Gînditorul de la Hamangia 92
5. Monumentele megalitice 102
6. Munca și originea artei 110
7. Limba și scrierea 112
8. Totem, magie, mit 117

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA A II-A : CULTURI ARHAICE

A. UNELE CHESTIUNI PRELIMINARII

1. Modul de producţie „asiatic", tributar 136
2. Trecerea de la culturile primitive, neolitice la primele civilizaţii arhaice 138
3. Revoluţia urbană (Oraşul ca leagăn al civilizaţiei şi antinomiile sale) 142

B. CULTURA MESOPOTAMIANĂ

1. Renaşterea Orientului Antic şi începuturile civilizaţiei 151
2. Primele oraşe. Jerichonul între legendă şi istorie . . 154
3. Epoca de aur a culturii sumeriene 159
   a) Paradisul biblic 159
   b) Marile oraşe sumeriene — cele dintîi centre de cultură 164
   c) Mitologie şi literatură 173
4. Aventura umană şi spectacolul grandios al primului mare imperiu 186
   a) De la „miracolul" sumerian la realismul semit . 186
   b) „Surîsul oraşului Mari" — sau prima sinteză strălucită între cultura sumeriană şi cea semită . . 191
   c) „Soarele Babilonului" şi codul dreptăţii 200
   d) Babilonul — un miracol al civilizaţiei urbane . 206
5. Arta asiro-babiloniană — un document estetic cutremurător al violenţei şi despotismului 223
6. Arta animalieră şi importanţa reliefului în arta asiro-babiloniană 236
7. Concepţia mitopoetică (protofilosofică) despre lume în vechiul Babilon 242
8. Un poem al dorului de nemurire 254

C. CULTURA EGIPTEANĂ

1. Egiptul este mai mult decît un dar al Nilului . . 275
2. Arta ca mijloc de a învinge moartea (unele caracteristici ale culturii egiptene) 277
3. Principiul faraonic sau falsa aspiraţie către absolut 284

Scanned with OKEN Scanner

4. „Vîrsta de aur" a perfecțiunii absolute (sau despre eroul civilizator al Egiptului) 287
5. Aurora civilizației egiptene (Perioada thinită) . . 290
6. Ideea nemuririi și arta necrofilă — o gigantică epopee a pietrei 293
7. În căutarea unui echilibru între uman și divin . 304
8. Templul : siteză superioară a culturii egiptene, un alt simbol al veșniciei 308
9. Frumusețea prin lumină : reforma cultural-artistică a lui Ahnaton 316
10. Nefertiti sau despre monumental și poetic în artele figurative 329
11. Concepția despre lume (filosofia sau protofilosofia) a Egiptului antic 341
a) Cosmogonie, teogonie, antropogonie 341
b) Maat ca ordinea cea bună a lumii 345
c) Antropomorfizarea sau interpătrunderea între uman și divin 347
d) Etosul spiritual al egipteanului antic în *Cartea morților* 348
12. Mituri și legende sau vîrsta mitopoetică a culturii egiptene 357
13 Valori etico-filosofice referențiale în literatura egipteană 365
a) Epopeea și lirica erotică 365
b) Un cod moral al educației cetățenești și al bunei guvernări 372
c) O tipologie umană clădită pe valorile vieții . . 378
d) Un model de înțelepciune întemeiat pe cunoașterea omului 380
e) Atitudinea sceptică și sensul tragic al vieții . . 382
f) Integralismul poetico-filosofic al literaturii sapiențiale 389
14. Ultimele zvîcniri de originalitate ale culturii egiptene. Renașterea saită sau nostalgia trecutului . . . 391

D. ALTE CULTURI ARHAICE

I. Cultura hitită 400
1) Descoperirea hitiților 400
2) O ordine de drept întemeiată pe rațiune și morală 404

Scanned with OKEN Scanner

3) Zeul-copil Telipinu și valoarea poetică a mitologiei și literaturii hitite 409
4) Valori plastice și umane ale artei hitite . . . 418

II. Cultura feniciană 421
1) Un mare dar făcut civilizației ; scrierea alfabetică 421
2) Un poem al luptei pentru iubire și viață . . 425
3) Baal — erou civilizator și principiu al vieții . 430
4) Sensul umanist al unei legende sau despre eroul liber care-i înfruntă pe zei 438
5) Cosmogonie, teogonie și sociogonie feniciană . 440
6) Între ornamental și monumental în arta feniciană 444

III. Cultura persană preislamică 453
1) O primă sinteză culturală a civilizațiilor Asiei Anterioare 453
2) De la ceramica pictată de Susa la cultura elamită 455
3) Bronzurile de Luristan : manneii, mezii și sciți — etnii pregătitoare de tranziție 459
4) Cirus cel înțelept — întemeietor al Imperiului persan 461
5) „Epoca de aur" a culturii persane 463
6) Avesta și evoluția limbii persane 471
7) A existat oare Zarathustra ? 474
8) Vara lui Yima, mitul „vîrstei de aur" ; o concepție ciclică despre sfîrșitul fizic al lumii și morala eschatologică a lui Zarathustra 478
9) Mithra — un zeu cu valențe multiple, precursor al lui Isus 481
10) Formarea și evoluția zoroastrismului ; oscilația între politeism și monoteism 482
11) Monoteism cosmic, dualism etic, maniheism . 485

IV. Cultura iudaică 491
1) *Biblia* — între critica rațional-științifică și revoluția valorilor 491
2) Valoarea și rolul istoric al monoteismului iudaic ; primatul valorilor morale 495
3) Moise și epopeea libertății 498
4) „Teroarea istoriei" și conștiința tragică a profeților 504

Scanned with OKEN Scanner

5) Mitul genezei și forța creatoare a cuvîntului . 512
6) Mitul adamic — drama cunoașterii și adevăratul sens al nemuririi 516
7) Credința avraamică și mitul lui Iov ca personaj tragic ; problema răului, a vinovăției și responsabilității 520
8) Înțelepciunea în haine poetice ; *Cîntarea cîntărilor* și religia iubirii 526

Scanned with OKEN Scanner

Lector : ILEANA INDREȘ
Tehnoredactor : V. E. UNGUREANU

Bun de tipar 11.01.1984 Coli tipar 34.

Tiparul executat sub comanda
nr: 500 la
Întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918“,
str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
București,
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner